Bibliotheca Alexandrina
0443186

جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة

قسم التصوير

تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين
حامد ندا
وعبد الهادي الجزار

(دراسة مقارنة)

The Development Of Hamed Nada's and Abd El Hadi El Gazzar's Artistic Treatments

(Compara Tive study)

رسالة مقدمة من الباحثة

أماني مهدي حامد

مدرس مساعد بكلية الاقتصاد المنزلي – جامعة حلوان

إلـــى

قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة – تخصص تصوير

إشـــراف

أ.د. مصطفى أمين الفقي

أستاذ التصوير ووكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب الأسبق

٢٠٠٤

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الدكتوراه

المقدمة من الدارسة / **أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية**

إنــه في يوم الأربعاء الموافق ٢٠٠٤/٨/١٨ في تمام الساعة الرابعة مساءً بمبني كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة :

أ. د/ مصطفي محمد أمين الفقي — **مشرفا**
أستاذ متفرغ بقسم التصوير بالكلية

أ.د/ محمد نبيل مصطفي — **عضواً**
أستاذ مساعد متفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية

أ.د/ محمد فؤاد تاج الدين — **عضواً**
أستاذ متفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية

ولذلـك لمناقشـة الدارسة / أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية – في الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها :

"تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهادي الجزار – دراسة مقارنة" للحصـول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص (تصوير) تحت إشراف : أ.د.مصطفي أمين الفقي .

وكـان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالتها وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها للمناقشـة وبعـد العرض الشفوي ومناقشة الدارسة علنياً وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا

تُوصـي اللجنة بمنح الدارسة / أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية – درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص (تصوير).

والله ولي التوفيق .

أعضاء اللجنة : — **التوقيع**

أ. د/ مصطفي محمد أمين الفقي

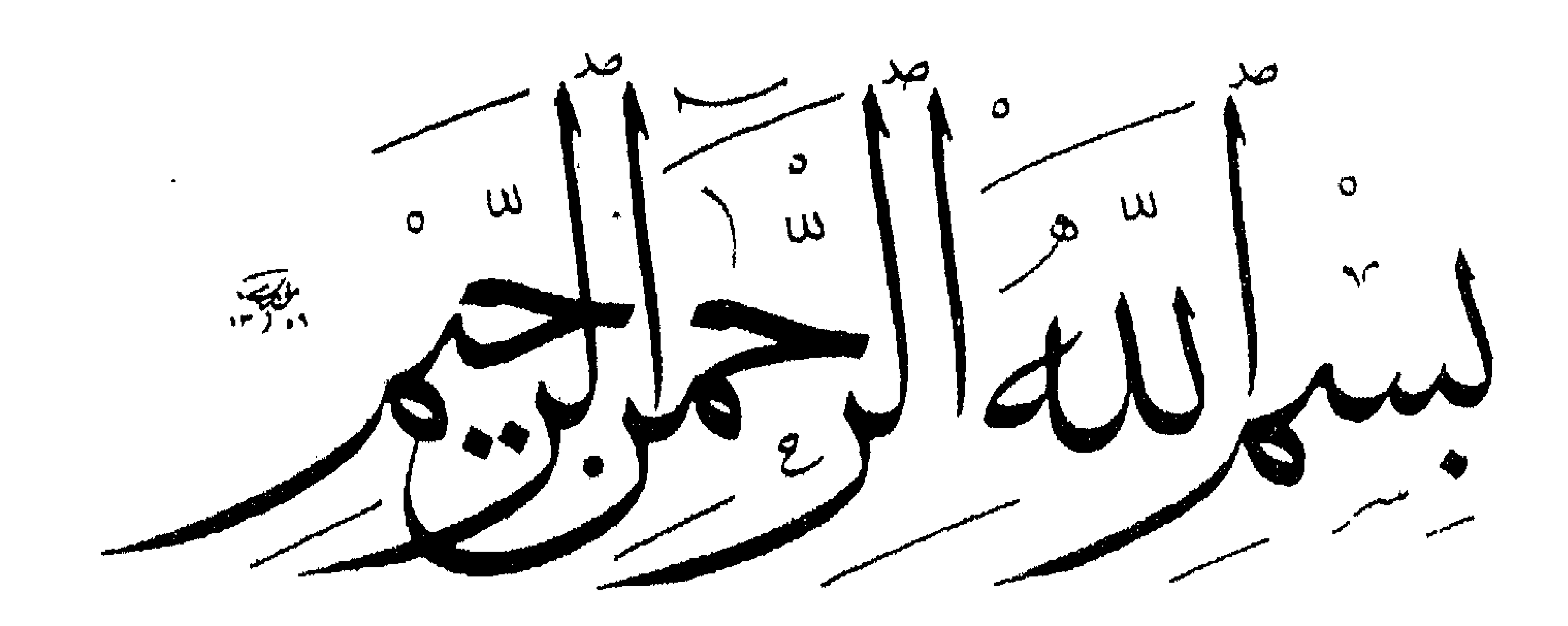
أ.د/ محمد نبيل مصطفي

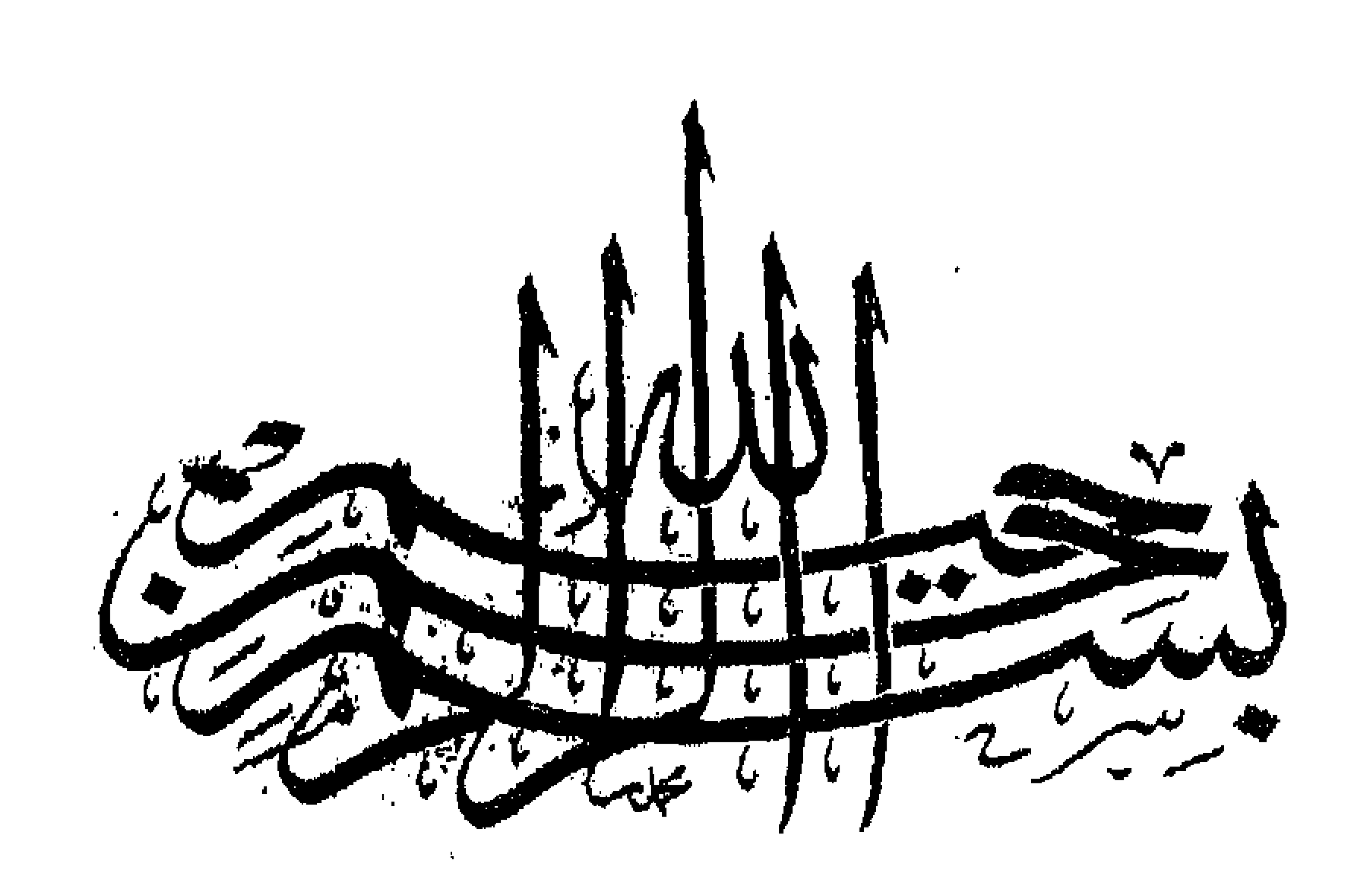
أ.د/ محمد فؤاد تاج الدين



يعتمـــــ
وكيل الكلية للدراسات العليا
والبحوث

(أ.د. محمد السيد العلاوي)


بسم الله الرحمن الرحيم



سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم

شكر وتقدير

أحمد الله تعالي حمداً يليق بجلاله وأشكر فضله وعونه لي على إتمام هذا البحث على هذا النحو ويسرني أن أتقدم بخالص آيات الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور /مصطفي أمين الفقي على كل ما أولاني به من رعاية علمية وفنية ومعنوية مخلصة – ساعدتني على إتمام هذا البحث.

وكذلك أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / محمد نبيل مصطفي الأستاذ المساعد المتفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية

وكذلك أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ محمد فؤاد تاج الدين الأستاذ المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهما بالحضور ومناقشة الرسالة وإبداء النصح والتوجيه .

وأخيراً أتقدم بالعرفان والامتنان إلى كل من ساهم في هذا البحث

أماني مهدي حامد

محتويات البحث

فهرس الصور

المقدمة:

يعـــد الفنانان ندا والجزار من الفنانين الذين أرسوا مبادئ الفن المصري الحديـــث وقامـــا بتجريد الشكل من أسر الطبيعة ومثلا بفنهما روح التمرد علي الإتجاهـــات التقلـــيدية وحـــاولا تأكيد ملامح الهوية المصرية التي كانت شغلهما الشـــاغل وقـــد استطاعا الفنانان توجيه النظر إلي آفاق جديدة من المعالجة الفنية الـــناتجة عـــن أصـــالة واعـــية بجوهر التقليد الفنية الغربية والتراث الحضاري والشعبي في آن واحد.

فـــاللون عـــندهما قوي ومحدد وله دلالته كقيمة رمزية والخط يحمل في ذاته قيم حضارية عريقة من حيث البساطة والوضوح وتميز التكوين بالثراء في مفـــردات الشـــكل وبذلـــك تميزت أعمالهما بالوحدة بين الشكل والمضمون بما يحـــتويه مـــن أفكـــار ورموز استخدمها الفنانان تشكيليا لتلعب دوراً أساسياً في التكويـــن. ولقد كان هناك أوجه تشابه واختلاف بين الفنانين ندا والجزار يحاول الباحـــث تحليلها والكشف عنها بعد التعرف علي المعالجة الفنية لأعمال كل منهما وتطورهـــا وأثر الفنون المصرية القديمة والفنون الغربية علي أعمال كلا منهما وذلك من خلال دراسة مقارنة إذاء ذلك فقد انقسم البحث إلي ثلاثة أبواب رئيسية كما يلي:

الـــباب الأول: وهـــو الـــتراث الفني التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار وينقسم هذا الباب إلي:

الفصـــل الأول: المعطيات الثقافية الحضارية المصرية وأثرها في أعمال نـــدا والجـــزار وتناولـــنا فـــي هذا الفصل الفن البدائي وأثره في أعمال الفنانين والإفـــادة مـــن الرســـوم البدائـــية من حيث أنها ذات لون واحد غالباً ولا تهتم بالمـــنظور ولكـــنها تهتم كثيراً بالتكوين الذي يعتبر وحدة واحدة مع الحرية في التحوير والتأليف.

كمـــا اســـتفادا من الفن المصري القديم من حيث الاستفادة من خصائص التكويــن المصـــري القديــم في توزيع العناصر علي السطح والتكرار وطريقة اســـتخدام الزخارف مع الأشكال الآدمية والمساحات اللونية التجريدية الصريحة وعــدم الاهــتمام بـــالظل والنور واستبعاد المنظور وقد استفاد ندا والجزار من التركـيز والتبســيط والاختزال إلي جانب كثرة التفاصيل والاهتمام بالشخصيات الرئيســية فـــي اللوحـــة والتي يمكن تمييزها من النظرة الأولي للعمل الفني كما اســـتفادا مـــن الحلـــول الشـــكلية للفنون الإسلامية والذين نظروا إلي التكوينات بمـــنظور أشـــبه بعين الطائر ورفعوا خط الأفق إلي أعلي وكذلك جماليات الخط العربـــي وتركيباته المحورية في تشكيل الكتابة العربية التفاعل مع الفن الشعبي برســـومه المميزة واستخدام الرموز الشعبية لتلعب دوراً أساسياً في التكوين عند كلا منهما.

الفصـــل الثانـــي: نوضـــح أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة في تشـــكيل الصـــياغة التشكيلية للفنانين ندا والجزار أولاً في عصر النهضة المبكر نجـــد الاستفادة من ماسا تشو من حيث المتانة والاستقرار في اللوحة وبييرو دي لافرانشيســـكا مـــن خلال التجسيم البسيط للأشكال وهندسية التصميم كذلك بوش الـــذي يعبر في لوحاته عن الموضوع الشعبي أو العالم السحري ويقوم بتحريف أشكاله إلي درجة التشويه.

وكذلـــك الفنان بروجل الذي كان متأثراً بأعمال بوش ومن أشهر لوحاته الشـــحاذون وهـــي تمثل أشخاصاً مشوهين ومقطعي الأطراف ونجد في أعمال مونـــش الرفض للقيود الأكاديمية المتعارف عليها والتعبير عن الأشكال الإنسانية مـــع الرغـــبة فـــي تشويهها وفق الانفعالات التي يعيشها كما أنه اهتم بموضوع العمل والآله وقد أهتم بهذا الموضوع أيضاً عبد الهادي الجزار في مرحلته الفنية الأخيرة.

كمــا نجــد الرمــزية في أعمال جوجان مع استخدام المساحات اللونية المبسطة والخط المحيط بالشكل والذي أفاد هو أيضاً من الفن المصري القديم ثم نــرى أعمــال الفنانين سيروزييه ودينيس من جماعة النابي- مدرسة بونت آفن والذيــن تميزا بأسلوب مبتكر في اللون والموضوع ووصفت أعمالهما بالرمزية والصوفية كما أهتم الفنانان بشكل كبير بالمدرسة السريالية وخصائصها الجمالية وأثــرت في أعمالهما لمعظم فترات حياتهم ، وقد عبر ندا والجزار عن سريالية جديــدة مــناخها مصـــر صورا فيها بسطاء الناس في المدينة وحولهم علامات الــبؤس ترسخها العقائد والأوهام وتحاول صدها التعاويذ والسحر برموز جعلت أســلوبهما أقــرب إلـــي السريالية ولكنها مستقلة عن أي مفهوم غربي" ويتحكم الجــزار علي نحو مذهل في الخط واللون، أو أنه يبدو أكثر أهتماماً بالتجرد من الألــوان منه بتجميعها، وكل لوحة من لوحاته تبدو نوعاً من أنواع الزار[1]. كما يعــبر نــدا عن المدارس الحديثة في نشرة له عام ١٩٥٩" إن الفن المجرد من السريالية لا يمت بصله إلي الفن، بل أن التعبير التلقائي مهما كان نوعه وإتجاهه لا يمكــن أن يتجرد من ماهية الفنان طالما كان هذا التعبير عملاً صادقاً، أن هذا الارتــباط بمعنـــي الفـــنان هو إلي حد ما ارتباط باللاشعور.. وثمة نوعان من التجريد واحد يستخدم أشكالاً مستقاة من الواقع اليومي وآخر يعتمد علي التجريد لمجرد التجريد. وأنا انتمي حالياً إلي الاتجاه الأول"[2].

ونلاحــظ الــتأثر بالصـــياغة التشكيلية عند شاجال والتي تتميز أعماله بألوانهـــا الغـــير واقعية التي يغشاها الخيال والرموز ذات الدلالات الخاصة وقد اعـــترف بيكاسو، ذات مرة أنه" حين يموت ماتيس فان شاجال سيكون المصدر الوحـــيد الباقي الذي يفهم ما يعنيه اللون حقيقة"[3]. كما كان لأعماله رؤيا خاصة

---

(1) د. عفيفي بهنس : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب اليونسكو ، ص٦٩ .

(2) د. عفيفي بهنس : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب اليونسكو ، ص٦٩ .

(3) د. محمود بسيوني : الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص١٥٥.

نابعة عن عالم داخلي لا تعترف مخلوقاته بقانون الجاذبية الأرضية. ونجد التقنية عند ميرو تتميز أرضية لوحاته بأنها معدة بألوان متدرجة تحمل ومضات الضوء والظل دون اللجوء للاسود والأبيض والأشكال كأنها رمزية وخاصة التي ترتبط بالإنسان فتظهر محرفة ومغالي في تفاصيلها ونسبها ويزيد الأيدي والرأس ضخامة.

وفي الباب الثاني الفصل الأول نتحدث عن العناصر الجمالية وأهميته في التكوين للعمل الفني فالتكوين يحمل علي عاتقه جوهر العمل الفني ويصنع مع الخط واللون والضوء والمنظور وحدة واحدة مترابطة تصنع ثراء كبير إلي جانب الموضوع الذي هو جزء من التكوين. كما نتحدث عن الخط كأحد عناصر التكوين الهامة والذي يتغير في إيقاعاته مع اللون له دلالة رمزية قوية وموجزه.

وفي الفصل الثاني:

دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المختارة توضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار وتنقسم إلي عدة مراحل المرحلة الأولي وهي فترة الأربعينيات وفيها اكتشف كلا من ندا والجزار ملامحهما الفنية وقد استخدما فيها خامات بسيطة في الرسم والتلوين كالحبر الشيني والألوان المائية ساعدتهما علي إبراز خشونة السطح مع غرابة شخوصهم وتحديدها باللون الأسود والاهتمام بجعل اللون كأساس في التكوين مع درجات الظل والضوء المتباينة وذلك لخلو العديد من لوحات هذه المرحلة من عنصر اللون كما جعلا من الإنسان محور الاهتمام والتركيز.

وفي المرحلة الثانية: وهي مرحلة الخمسينات نجد أن معظم انتاجهم في هذه المرحلة من الموضوعات الشعبية وفيها نلاحظ رسوخ التكوين والالتزام في أغلب الأعمال ببعدين للمنظور وعدم استخدام البعد الثالث للعمق واللون في هذه المرحلة مستقى من التراث وشغل حيزاً وإيقاعا ساهم في تكوين اللوحة كما احتفظ اللون بقدر من الرمزية وقد ساعدهما الضوء في تحقيق الجو العام للوحة

وإبـــراز أهمـــية كـــل لـــون كما نلاحظ احتفاظ الخط بدورة في تشكيل الرموز والمشـــاركة فـــي التكويـــن بإيقاعات مختلفة وكذا تداخله مع اللون وتعتبر هذه المرحلة غزيرة الإنتاج.

المـــرحلة الثالثة: وهي مرحلة الستينيات وفيها بدأ كل منهما في الاتجاه إلي طريق مغاير فنجد ندا وقد تحرر من المراحل السابقة في معالجته للشخوص فأصـــبحت أكثر رشاقة وبدت الأشكال أكثر بساطة وتسطيحا وأخذ التكوين شكلاً غـــير تقلـــيديا مـــع اقتحام الرموز للعمل الفني في حالة دمج مع العناصر علي مســـطح اللوحة وكذلك أشكال الأشخاص بدلاً من رسم الرموز في الخلفية وأخذ الفـــراغ متنفســـاً له فـــي هذه المرحلة كما اكتسبت ألوانه شفافية نابعة من ضوء مجهـــول وانتشر اللون الأبيض متعدد الدرجات اما الجزار فنجد أن الرمز كان هـــو الأســـاس فـــي هـــذه المـــرحلة فاختفي الإنسان وحل محله الآله الحديدية والمســـامير والأســـلاك وقـــد أتخذ التكوين أبعاداً أفقية ورأسية وبدأت العناصر تتجسد باستخدام المنظور الثلاثي الأبعاد واستخدمت التفاصيل والجزئيات الكثيرة واللون هنا لا يتحدد بالخط وإنما يتواجد بها رمونية ساعدت علي إبراز العناصر الأخري كما تميزت الخطوط بكثافتها وتشابكها.

وفـــي الـــباب الثالث: أعمال الباحث الفنية وفيها نستعرض أثر الصياغة التشـــكيلية لمسلن لـــون وخط والتكوين.. في أعمال الباحث ومدي الاستفادة من موضـــوع الرســـالة مـــن خـــلال دراسة تحليلية لبعض النماذج وأثر الصياغة التشكيلية عند ندا والجزار في أعمال الباحث الفنية.

مشكلة البحث:

ترتـــبط مشـــكلة البحـــث في دراسة تطور المعالجة التشكيلية في أعمال الفنانيـــن ندا والجزار ومدي الاستفادة من التراث الحضاري المصري إلي جانب المـــدارس الفنية الغربية في ظل البحث عن هوية متميزة في التصوير المصري المعاصر.

أهمية البحث:

الكشـف عن المحاولات الجادة لفنانين الذين شاركا في تشكيل المدرسة المصـرية المعاصـرة فـي التصوير حيث أتجها الفنانان ندا والجزار إلي خلق شخصـية فنـية متمـيزة اسـتطاعت المزج بين جوهر الشخصية المصرية مع الاستفادة من الفن الغربي.

وإذا كـان الاهـتمام بالصـياغة التشكيلية في العمل الفني والبحث عن أسـرار اللـون محـل بحـث الفنان المعاصر فإن ندا والجزار جديران بالبحث والدراسة لما تحمله أعمالهما الفنية من معالجات تشكيلية متميزة.

وقـد ظهـرت العديد من الدراسات حول فن ندا وكذلك الجزار تناولت العديـد مـن جوانبهما إلا أن هذا البحث قد أختلف في تقديم رؤية تحليلية نقدية لأعمالهـا توضـح أثر المعالجة الفنية في لوحاتهما مستنداً في ذلك إلي العناصر الجمالـية بالإضـافة إلي ربط فن ندا والجزار بالفنون السابقة والمعاصرة والتي تجمعهم بها صلة مشتركة.

حدود البحث:

تنقسم حدود البحث إلي:

حدود زمنية   حدود مكانية

حدود زمنية:

هي الفترة من أوائل الأربعينات وحتي نهاية الستينيات أي حوالي ثلاثون عامـاً قسمهم الباحث إلي ثلاثة مراحل فنية تمثل الكثير من أعمال ندا والجزار الفنية.

حدود مكانية:

البيئة المصرية بما تتميز به من طابع مميز له أثره علي المعالجة الفنية في أعمال ندا والجزار.

أهداف البحث:

١- يهدف البحث إلي فهم العمليات الفنية التي مر بها ندا والجزار للوصول إلي الأسلوب المميز.

٢- الربط بين مفهوم الأصالة والمعاصرة والذي تحقق إلي حد كبير في أعمال ندا والجزار.

٣- الكشف عن القيم الإبداعية في تصوير ندا والجزار والتعرف علي خصائص فنهما.

٤- استعراض لأثر التراث الفني التشكيلي والفن الغربي في تشكيل الرؤية الجمالية لندا والجزار.

٥- إلقاء الضوء علي أهمية الصياغة التشكيلية في أعمال الفنانين من خلال دراسة تحليلية ونقدية لأعمالهما.

منهج البحث:

يقوم منهج البحث علي منهج التاريخي التحليلي المقارن وذلك عن طريق استعراض للمعطيات الثقافية الحضارية والمدارس الفنية الحديثة التي استفاد منها الفنانان إلي جانب عقد دراسة تحليلية مقارنة لأعمال الفنانين وبيان جماليات المعالجة الفنية المميزة لهما وتحليل محتوى الصور للوصول إلي النتائج.

فروض البحث:

١- يفترض الباحث أن الصياغة التشكيلية لعبت دوراً هاماً في أعمال الفنانين ندا والجزار وإنها ساهمت بدور كبير في إثراء العمل الفني.

٢- إن العمليات الإبداعية التي يمر بها الفنان أسهمت في تكوين أسلوب فني متميز.

الباب الأول
التراث الفني التشكيلي وأثره
عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار

الفصل الأول

المعطيات الثقافية الحضارية المصرية

وأثرها في أعمال ندار والجزار

(الفن البدائي – الفن المصري القديم – الفن الإسلامي – الفن الشعبي)

الفن البدائي

إن الفن جزء لا يتجزأ من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه ، فعندما ندرس فـن شعب من الشعوب فإن ذلك يوضح لنا ما وصلوا إليه من تجارب وخبرات والفـن عـند الإنسـان البدائي يختلف عن الفن الذي تمارسه بعض الجماعات والشـعوب التي لازالت تعيش على الفطرة ، وإن كان يتشابه معها من حيث أنـواع الأعمال التي ينتجها الإنسان في ظروف اجتماعية متماثلة تتشابه بصرف الـنظر عن اختلاف العصر فبدراسة آثار كلاً من الطرفين نجد أن آثار الإنسان البدائـي تخـتلف مـن حيث النوع والمستوى والهدف منها ويرجع ذلك إلى أثر مظاهر الحياة الحضارية الحديثة على حياة المجتمعات الفطرية المعاصرة .

فقـد مـارس الفـنان البدائي الرسم على جدران الكهوف قبل أن يعرف الكـلام فهـو يرسـم بصفاء وبساطة وصدق في التعبير فأسلوبه في التفكير هو أسـلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كلياتها وليس إلى تجريدها وهذا الأسلوب جعله لايعطي إهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن العنصر الحاسم هـو ظاهـرها أي ما تراه العين منها ففي اعتقاده أن ماله نفس الشكل له أيضاً نفس الجوهر .

وقـد تـدرج الإنسان البدائي من حرفة الصيد إلى حرفة الرعي ثم إلى الـزراعة حيـث انتقل من السكن في الكهوف أو فوق الأشجار في الغابات إلى السـكن فـي أكواخ بدائية على شواطئ البحيرات مصنوعة من أغصان الشجر المغروسة في الماء ليكون في مأمن من الحيوانات الضارية ثم بناء المساكن من الطين (الطوب اللين) وذلك بعد ما استقر في وادي النيل وكان لذلك أكبر الأثر فـي نشأة الحضارات المختلفة وبالطبع تطورت علاقات الأفراد فتكونت الأسرة والقبيلة والقرية والمدينة .

وقـد اسـتخدم الفنان البدائي الفن وتوظيفه للمساعدة على إعطاءه القوة اللازمة لمواجهة التحديات المختلفة للطبيعة والرغبة في البقاء .

الفن المصري القديم

ظهـــر الفـــن المصري القديم معبراً عن عقيدة البعث والحياة الأبدية في العـــالم الآخـــر وآمـــن قدماء المصريين في عهد الأسرات بأن ملوكهم من نسل الآلهـــة وأن هـــناك قـــوي عليا تحكم هذا الوجود وأن الدنيا التي يعيشوها زائلة والحياة الآخرة هي الدائمة لذلك كان لزاما عليه أن يحافظ علي جسده بعد الموت من التلف حتي يتعرف عليه القرين كل هذه المفاهيم أثرت في الحياة الاجتماعية وساعدت علي استمرار الحضارة المصرية محتفظة بشخصيتها آلاف السنين.

وقـــد ارتـــبط التصوير بالنحت في كثير من أعمال التصوير القديم حيث تحديـــد اللوحـــات عن طريق الحفر وقد أتبع المصورون أسلوب الخطاطون في تقســـيم الأســـطح إلـــي مساحات متوازية يعلو كل منهما الآخر ، ويتسم الفن في عصـــر الدولة القديمة نهضة فنية شاملة ، وقد نشأ بعد توحيد المملكتين اختلاف أحجـــام الأشخاص حسب مكانة كل شخص فيها وتوصل الفنان إلي اكتشاف خط الأرضية وأستعملها في توزيع الأشكال ويظهر الملوك وكبار الموظفين بأكتافهم من الأمام رغم ظهورهم في الوضع الجانبي أما الأشخاص العاديين فيظهروا في الوضع الجانبي بكامل أجزاء الجسم .

وبـــدأت قوانيـــن ثابتة من أهمها إظهار كل جزء من أجزاء الجسم من الناحـــية التـــي تبرز خصائصه كما تحدد الحركة حسب القواعد الخاصة بتوازن الجسم .

أمـــا في الدولة الوسطي فأغلب منجزات التصوير على الحوائط مباشرة وربمـــا يكون السبب في ذلك أن حوائط المقابر المنحوته في الجبل صلبة وخشنه بحيـــث يصعب الحفر فيها وغطيت الحوائط غير المستوية بطبقة من الجص ثم رسمت فوقها الأشكال بخطوط قوية وكانوا يستخدمون مربعات لضبط النسب ثم يمـــلأ الفراغ بالألوان وقد ظهر التصوير مستقلا عن الحفر بعد أن كانت الألوان

تضـــاف إلى الحفر الدولة القديمة وتعتبر أعمال فناني للدولة الوسطي من أجمل الأعمـــال الفنـــية وخاصـــة الأعمـــال الفنية في مقابر بني حسن وعبر الفنانون بأساليب متحررة وظهرت أجسام الأشخاص أكثر رشاقة وصور الحيوان والطير أكـــثر تنوعا وظهرت الأعمال الهامة التي قام بها الفرد في حياته جنبا إلى جنب مـــع الصـــور الدينـــية فـــي القبر أما في عصر الدولة الحديثة وقد أنتشر الرقي والـــرخاء وســـمي هـــذا العصر بالعهد الذهبي وازدهر التصوير واشتمل على أساليب متعددة في الفن .

الفن الإسلامي :

الفــن هو لغة عالمية يسهل فهمها والتعامل معها بتلقائية وقد أتجه الفنان المســلم لتجريد عناصر البيئة من حوله ولم يهتم بمحاكاتها وحاول إظهار ما هو غــير مرئــي ومــن أجل هذا اتجاه إلى الهندسية فحقق بذلك ما يبغيه من إيقاع تشــكيل . وقد ظهرت الاتجاهات التجريدية في الفن الإسلامي والتي ترجع إلى الحــياة الروحــية التي كان يعيشها الناس في صدر الإسلام فالدين الإسلامي قد نشــأته يحــث على الزهد والتقشف والتجرد عن مظاهر البذخ : فهدف الإسلام الهدايــة إلــى أسلوب الحياة الجديرة بالوجود البشري وخلط الفن الإسلامي على هــذا الأســلوب وقــد تفرد الفن الإسلامي بين الفنون الأخري من حيث الترابط الشديد في حضارته بين مختلف الأقطار وساعد على ذلك خضوع الشعوب التي تديــن بالإســلام تحت حكم واحد لفترة من الزمن كما أن جوهر الدين الإسلامي في نفسه ساعد على إرساء مبادئ معينة للفن وقد نجح الفن الإسلامي في تحقيق الســلام والاستقرار في أعماق النفس . وهناك عوامل أخري ساعدت على وحدة الفــنون الإســلامية فمــنها تجميع العمال والفنانين من مختلف البلاد الإسلامية للتعاون في إقامة المنشأت العامة وبخاصة عند استقرار الخلافة الأموية ثم وضع هــذا الــنظام فــنجد المصريون يعملون إلى جانب السوريون والفرس والروم . وقامــت عــدة حضــارات إســلامية نتج عنها عدة طرز منها الطراز الأموي والعباس وغير إلا أن الاختلافات بين الطرز ليست كبيرة فهي تتشابه في جملتها وتتبايــن فــي جزئياتها ، وقد تبلو الفن الإسلامي من كل ما سبقه من حضارات وخاصــة الفارســي والبيزنطــي واللــذان كانا موجودان في الدول التي نتجها المســلمون إلــى جانــب الفن المصري القديم ، وأهم ما يميز الفن الإسلامي هذ الــزخارف التي استخدمها الفنان المسلم في أعماله الفنية فهو يعمد إلى الاستفادة مــن معظم مساحة اللوحة بالزخارف محاولاً استخدام زخارف محورة تبتعد عن التجسيم مستلهما من العناصر الموجودة في البيئة المحيط به أشكال مختلفة سواء كانت نباتية أو حيوانية أو آدمية .

الفن الشعبي

هـو فـن اجتماعي يعبر عما يمر به المجتمع كما يعبر عما يجيش في النفس البشرية ويخرج طاقة الانفعالات الشعورية للفنان وهو فن تلقائي وفطرى يخاطـب جميع الطبقات ويمتلك القدرة على التعبير عن وجدان الجماعة البشرية التـي يحـيا فيها الفنان والفن الشعبي ينبع من صميم الحياة الشعبية ، من داخل الأشخاص أنفسهم متغلغلاً النفس البشرية التي تعتبره معبراً عنها وعن كل نشاط فـيمزج بين حاجة الأشخاص الفنية والنفعية لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة فهـو يقـوم بوظـيفة اجتماعية للتطور والتقدم وهو الفن الذي ابتدعته الجماهير التزييـن مـا تتطلبه حياتها من أدوات أو ما تحتاجه عقائدها الفطرية من أفراح ومناسـبات فهـو يلبـي حاجاتـه ورغباته مع المحافظة على العادات والتقاليد الموجـودة فـي المجتمع وهو يمد المجتمع بعمليات ايحاء جماعية على اختلاف أهدافهـا ومظاهـرها فهو يعطيها الأفكار في صورة محببه ومنفعة يساعد على امتصاصـها أي أنـه إيحـاء عن طريق مباشر أو غير مباشر ولكنه يؤثر فمن يشاهده وتتوفر فيه كل العناصر التي تساعد على الايحاء .

والعـادات والتقاليد والمعارف الشعبية بشكل في جوانبها أساس الملامح المشـتركة للشعـب وهي ظاهرة هامة في الحياة تصادفها في كل مجتمع تؤدي وظيفة هامة عند مختلف الشعوب وهي تتغير حسب ظروف كل بيئة والزمن بما يحملـه مـن تـتابع وتعاقب فصول السنة وتعبر عن أحداث هامة عند كل فرد كالميلاد والزواج والأفراح وهي تضم كل الأشكال الفنية وتؤثر في انتشارها من عصـر لآخر ، ولابد أن يكون الفن الشعبي مرتبطا ومميزا وهويتهم بالقصص البطولـية مـثل عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وأبو زيد الهلال ويستخدمهم كعناصر للوشم أو كرموز يستخدمها في أعماله .

والرمـــز يشـــكل أهمية كبيرة فهو إما يكون تقليديا أو طبيعيا وكثيرا ما ترمـــز الأشكال المرسومة إلى أسطورة أو معتقد فطري كما تشير الألوان لمعان رمزية أيضا مجتمعة في نسيج فني محكم يتميز بالحيوية والتواصل بين الأجيال مـــع الجمـــع بين عناصر فرعونية وإسلامية وغيرها في نسيج فني واحد ونجد موضـــوع الخير والشر والأسطورة والخرافة كلها عناصر لعب فيها خيال الفنان الشـــعبي دوراً هامـــا فنري في اتناجه تعبيرا عن أفكار فردية ولا يطرق سوى الموضوعات التي يعرفها الناس .

فاستلهام حياة الشعب ف يتعدد أدوارها ومراحلها المليئة بالعمل والكفاح أتـــاح للفنانيـــن المصورين مراحل متميزة للتعبير الفن من ضميم الحياة الشعبية بســـحرها وأســـرارها مـــن خلال مظاهر الحياة الشعبية المختلفة والتي يستطيع الفـــنان عن طريقها إلى التوصل إلى جذور الشخصية المصرية والسمات العامة التـــي تســـتطيع الفـــنان عن طريقها إلى التوصل إلى جذور الشخصية المصرية والســـمات العامة التي تميزها عن طريق عاداتها وتقاليدها بالإضافة إلى فنونها الشعبية والشخصية المصرية المتوارثة ، وقد اهتم الفنانان حامد ندا وعبد الهادي الجزار بالحياة الشعبية وحاولا تقديم تفسير ميتافيزيقي للحياة في الأحياء الشعبية مـــن خرافات ويصورا موضوعاتهما بطابع بسيط عناصر خشنة كلنها تعبر عن ملامح مصرية شديدة الخصوصية ، ونري في أعمالهما الرموز الشعبية المختلفة والوشـــم الـــذي يزين أجساد شخوصهم واستخدامهما للمفردات الشعبية المختلفة كـــالقط والكـــف والكرســـي الخشبي القديم والثعبان والسمكة والزير والزخارف الشـــعبية بشكل عام مع المبالغة في نسب شخوصهم فالأكف غليظة تحمل الكثير مـــن المبالغة مثلهم في ذلك مثل الفنان الشعبي في تحريفه للنسب الطبيعية لجسم الإنسان.

يعتبر الفنان حامد ندا والفنان عبد الهادي الجزار من الفنانين المعاصرين والذين يملوا بعدم تقليد الأنماط والطرز الفنية السابقة كما ابتعدا عن النقل والمحاكاة بالرغم من استفادتهما من الأساليب المتعددة المتنوعة وأضاف إلى هذه المؤثرات من شخصيتهما الذاتية التي تزتبط ارتباطا وثيقا بأعمالهما الفنية التي تعكس الحياة المعاصرة وما فيها من تنوع وتعقيدات وجوانب مختلفة مرتبطة بالانفعالات والأحاسيس فنجد في أعمالهما لتمكن والمعرفة الجيدة للفنون القديمة وأصولها واستطاعا الجمع بين عراقة هذا التراث مع خبرتهما بالفنون الغربية وثقافة العصر الذي يعيشا فيه تفهمها للفنون المختلفة كالفن الفرعوني وما يحمله من معاني وخطوط قوية تلخص معاني كثيرة وطريقة استخدام الألوان مع حبكة التصميم التي تصل بالعناصر إلى درجة كبيرة من التوافق مع علاقة الشكل بالفراغ وكذلك الفن الإسلامي بما يحويه من علاقات تجريدية خالصة وعلاقات الضوء والظل المميزة والفن الشعبي ومظاهره المختلفة.

فنجد في رسوم الشخصيات الشعبية المختلفة طابع خاص محمل بالعادات والتقاليد الاجتماعية واستكانة تقترب من تصوير الفنان الشعبي لشخوصه والتي صورها في حالة هدوء بالرغم من حالاتهم النفسية المتباينة مع حرصهما على أن تتحلى السلبية والبؤس والعادات الخاطئة في سلوكياتهم والمحن النفسية التي يقاسونها في لوحات تتميز بقوة التعبير بعيدا عن جمال الشكل الخارجي

ويتضـــح تأثر ندا بالتراث الفنى فى العديد من أعماله فنجد فى لوحة القاهرة شكل (١) .

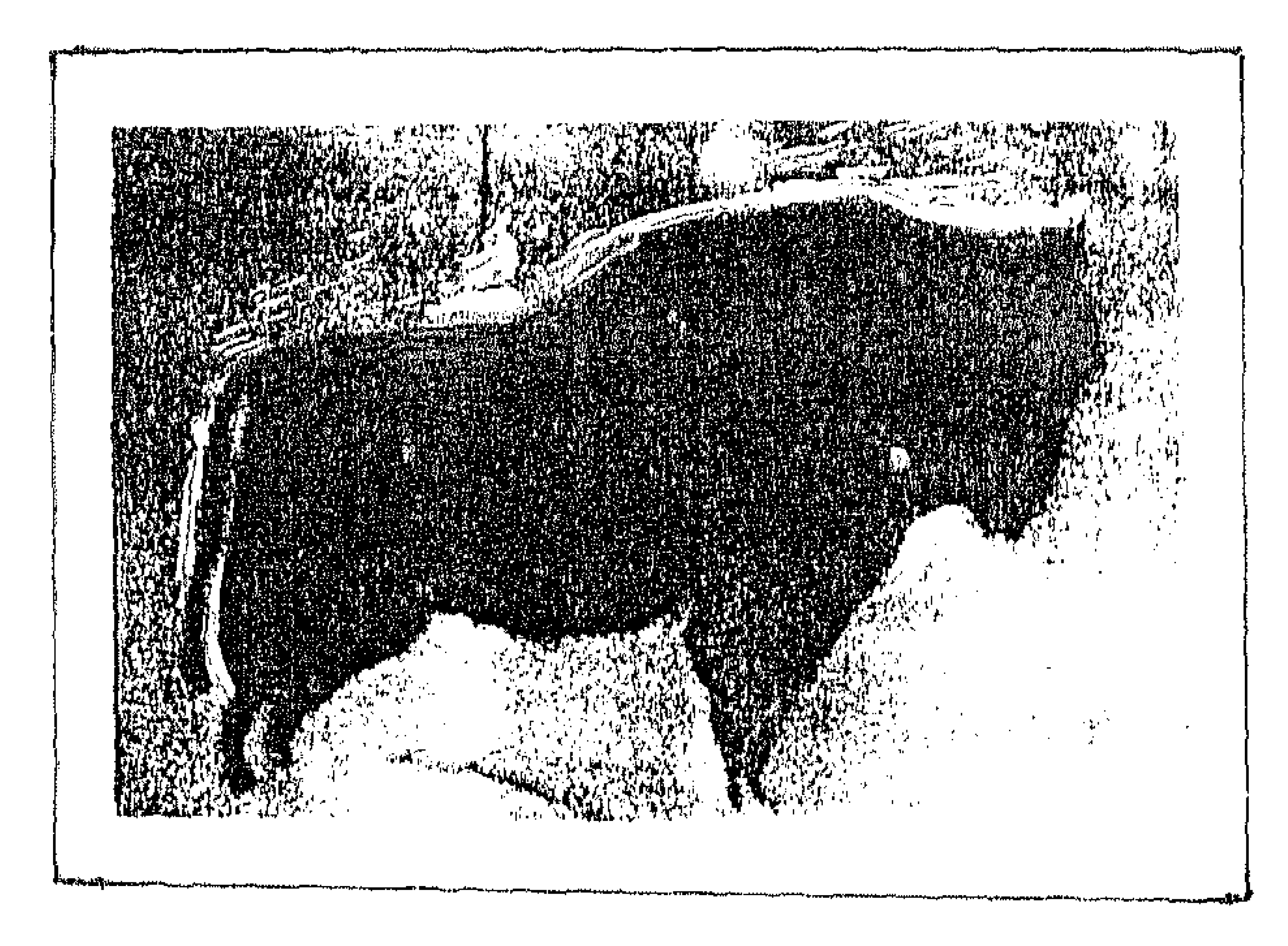
تأثيرات من الفن البدائى من خلال طريقته فى تصوير الثور المرسوم والتى تتشـــابه مـــع الطريقة التى صوره بها الفنان البدائى شكل (٢) وفيه يتضح اهتمامه بالتعبـــير بحـــيوية عن الحركة فى جسم الحيوان والخطوط المسحوبة بقوة مما يدل على أن الرسام كان متمرسا ويعرف خصائص هذه الحيوانات وسماتها المميزة كما كـــان يمـــتلك قدرا من المهارة مكنته من دقة التعبير عن هذه الخصائص فقد حاول ضـــبط النســـب الصـــحيحة فـــى أجزاء الجسم كما تمكن من تخطى الصعاب التى فرضتها طبيعة السطوح المرسوم فوقها.

وفـــى شـــكل (٣) وهو رسم لثور متوحش من كهف التمبرا(*) ويتضح فيه اهـــتمام الفـــنان بالتظليل بالفاتح والغامض لإظهار التشريح ونجد فى شكل (١ أ) تفصـــيلة مـــن لوحة القاهرة توضح الثور المرسوم ويظهر فيه الانسيابية فى الخط والمرونة واستخدام الظل والنور المبسط للتأكيد على خطوطه التشريحية ، وقد عبر نـــدا بـــنفس الطريقة التى رسمه بها الفنان البدائى كما نلاحظ أن أطراف الثور غير محـــددة وصـــغيرة نســـبيا فى الأشكال السابقة والتأكيد على كتلة جسم الثور نفسها وحركة رأسه المتأهبة وهى أهم ما يميزه ، فرسم الثور هنا يعتمد على الذاكرة التى تختزن شكل الثور ثم يتم رسمه مع إبراز أهم خصائصه بعد أن يلعب الخيال دوره فى التحريف والتلخيص حتى يتبلور الشكل بصفته الرمزية التى يتطلبها العمل الفنى المرسوم فتوحى أعماله بأنها بدائية ولكنها تتميز بعمق فنى نابع من التراث.

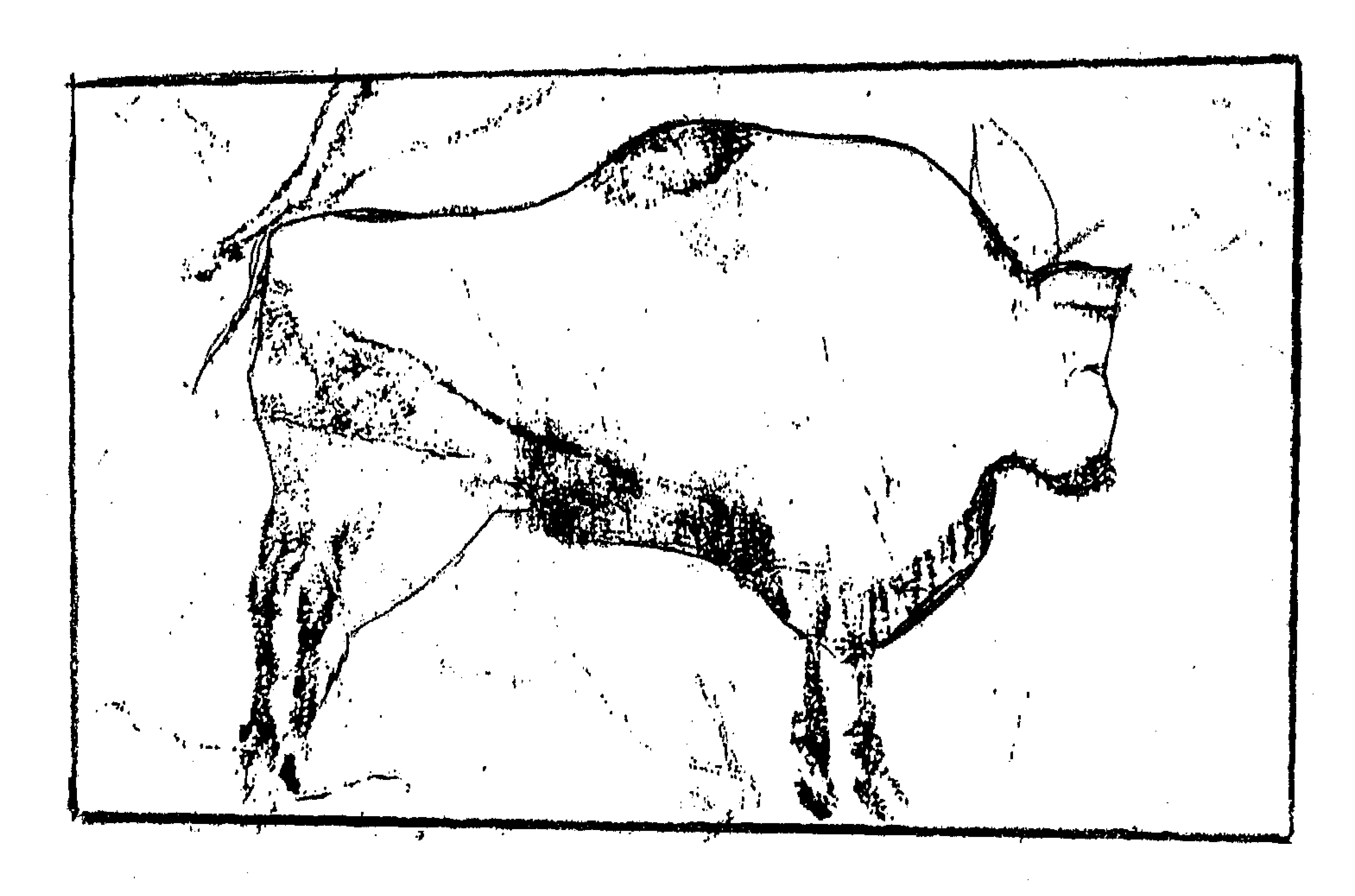
(*) وصـــل التصوير فى الفن البدائى إلى أعلى درجاته فى العصر المجداليني فى كهف التمبرا وأغلب رسومه تصور الخيول والثيران متناثرة فى أشكال بديعة خطوطها انسيابية ومختصرة فى توازن راسخ ، كما نلاحظ التناسب بين العناصر والدقة فى التفاصيل كما ملئت المساحات واستعمل الأسود والأحمر والبنى واستخدمها التظليل استخداما خاصا.



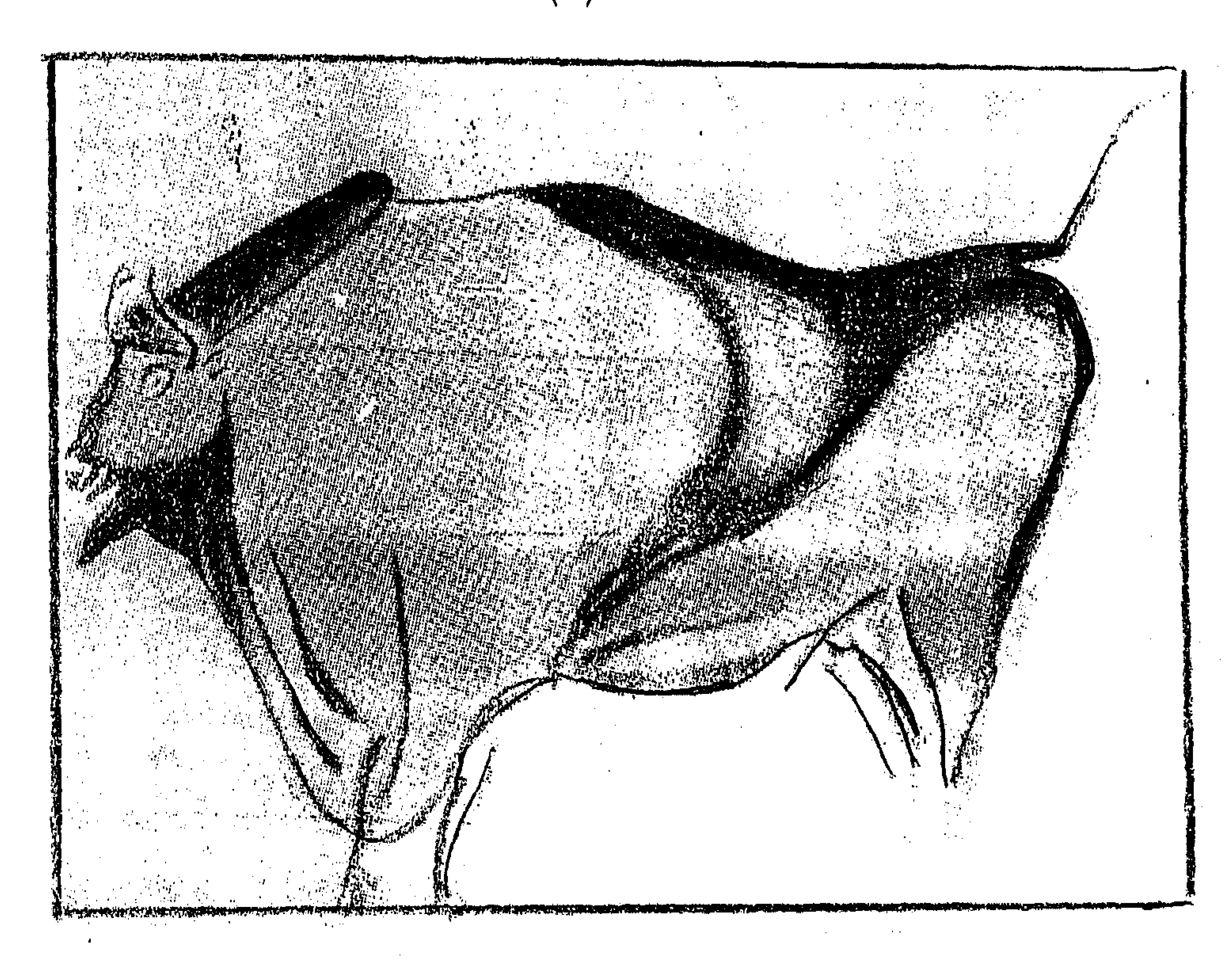
شكل (١)



شكل (٩١)



شكل (٢)

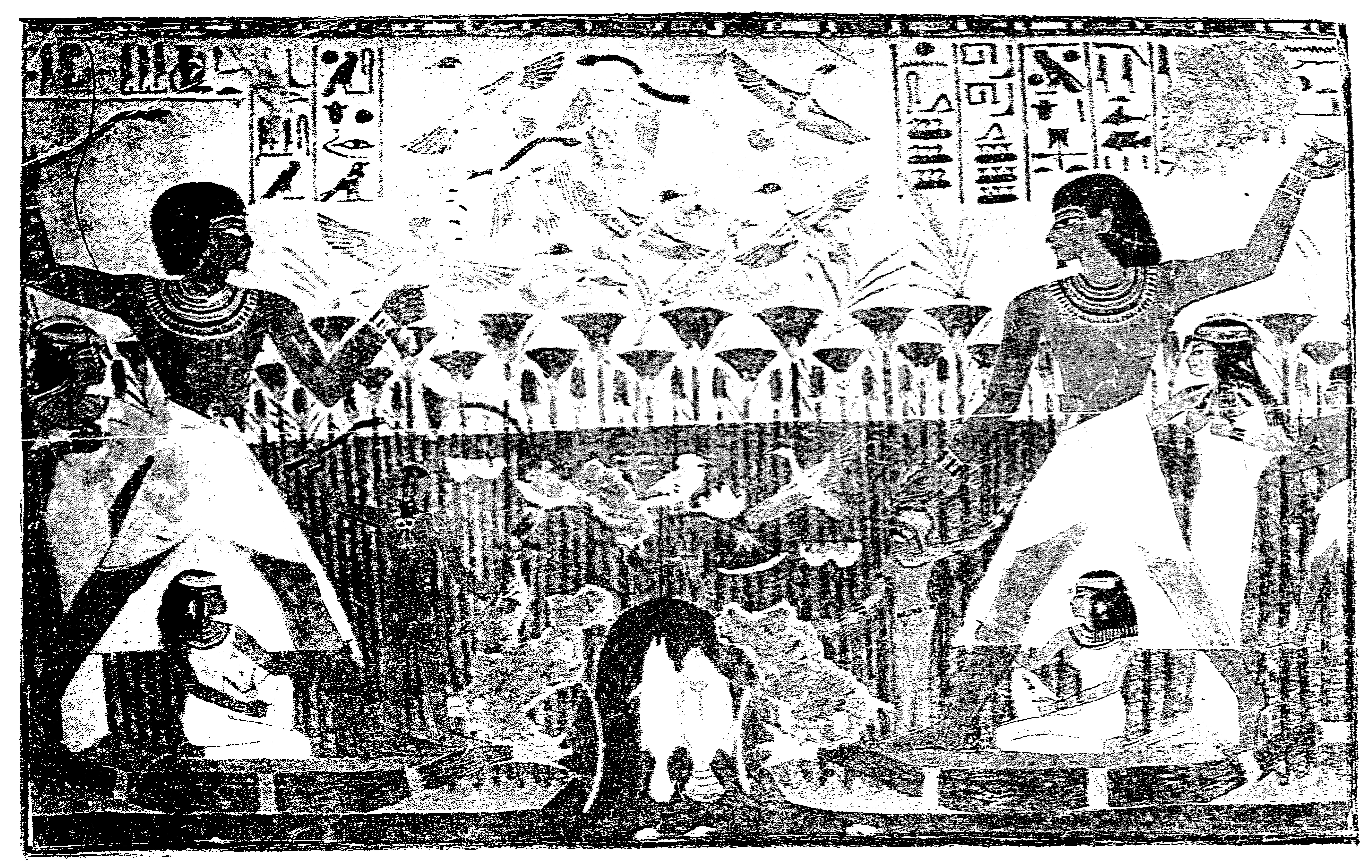


شكل (٣)

واللوحة مقسمة إلى مستويات الجزء العلوى منها به رسم للأهرامات وشكل مبسـط لأحد المعابد ثم يتوسط اللوحة ثور قوى ذو لون قاتم يحقق تضاد لونى مع الخلفـية المضـيئة المحـيطة به مع استطالة جسده فيوحى بأنه سوف ينقض فوق فريسـته وهـذا الثور يعلو رجل وامرأة ، تندفع المرأة ساقطة جهة اليسار والرجل يـتجه إلـى يمين اللوحة بحجم كبير للتأكيد على أهميته كما أن حجمه يتناسب مع كونه يتصدر مقدمة اللوحة كما أن حجم الرجل الضخم بالنسبة لحجم المرأة يتناسب مـع تأثر الفنان بالفن المصرى القديم والذى كان من خصائصه رسم الرجل بحجم كبـير بالنسبة للمرأة فيرسم كل شخص حسب أهميته ومركزه ، فالملوك والآلهة لهم حجـم متمـيز وكبـير وبعدهم كبار رجال الدولة وهكذا حسب الأهمية ، كذلك فإن الزوج لابد أن يرسم بحجم أكبر من زوجته، والزوجة أكبر من الأولاد والخدم.

وفـى شـكل رقم (٤) وهو من مقبرة النبيل نخت كاهن للآلهة آمون وهو تصـوير يوضـح هوايته فى صيد الطيور والأسماك ونرى الأمير مرسوما مرتين واقفـا مـع أفـراد أسرته فى قارب من البوص ففى ناحية نجده ممسكا بالبومرانج والدمطـر ليصـطاد بهمـا الطيور وفى الناحية الأخرى يصطاد السمك ، ونلاحظ الفرق الكبير بين حجم الرجل وحجم المرأة الصغير.

وفـى شكل رقم (٤ أ) تفصيلة من اللوحة السابقة توضح الرشاقة فى جسد المـرأة العارية وعلاقتها بجسد المرأة المرسومة عند ندا مع تأكيد ندا على استطالة الجسم مثل رسوم الفنان البدائى القفصى والتى رسمها على الصخور أو فى المآوى الصـخرية غير العميقة مما يوضح أن الدوافع مختلفة بينهم وبين الفنان المجدالينى وهويـتهم بالتعبير عن الموضوع أكثر من محاكاة الواقع ولم يهتم برسم التفصيلات الدقـيقة لعناصـر الصـورة وإنما استخدم رسوما مختصرة وبسيطة ومعبرة تحقق الغـرض التعبيرى العام الذى ينشده الفنان من خلال تكوين الموضوعات التى تعبر عـن فكـرة معيـنة أو مـنظر للرقص أو الصيد أو القتال أو بعض الموضوعات الاجتماعية كجمع العسل من الأشجار نظرا لاهتمامه بالصورة الكالية للموضوع.



شكل (٤)

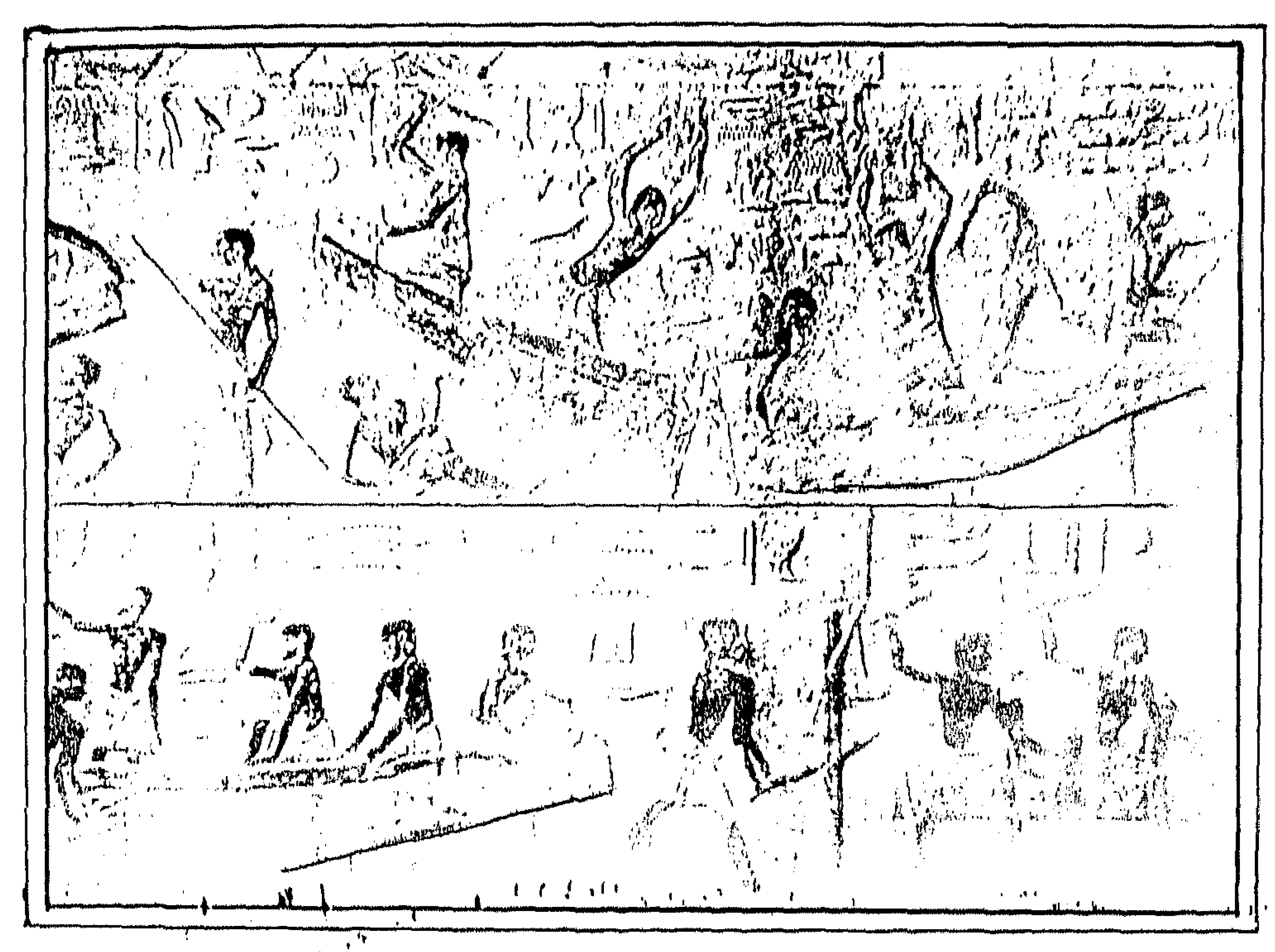
وقــد اهــتم نــدا كذلك بالتعبير عن الموضوع العام للوحة ورسم العناصر بصورة مبسطة ومختصرة لتحقق المعنى العام للوحة.

والتكويــن فى لوحة القاهرة يتشابه مع تكوين الأعمال الفنية عند المصرى القديــم مــن حيــث توزيع العناصر رأسيا يعلو كل عنصر الآخر وبحيث لا يخفى أحدهما الآخر.

فقــد صــنع الفنان المصرى قواعد خاصة للمنظور الذى يتناسب مع تقاليده وعقــائده وأعمالها لتى يريد تحقيق الاستمرارية لها ويتضح هذا فى شكل رقم (٥) وهى تصور مشاهد بناء السفن من مقبرة النبيل تى بسقارة وهذه المقرة تمتاز بتنوع موضــوعاتها وحيوية المناظر وجمال الخطوط وقد نفذت هذه اللوحة على مستويات تصــور حركة عمال بناء السفن بحيوية شديدة بعيدة عن الحركة الثابتة التى اشتهر بتسـجيلها المصــور المصرى ، وهذه اللوحة منفذة فوق طبقة من الملاط وحفرت ســطوح الحوائــط الحجــرية فالنقش والتصوير يتم عندهم على ثلاثة طرق، أولا: التصوير على الحجر عن طريق النقش البارز على الحجر ثم تلوينه ومعظمها تمثل العملــيات الزراعية والحرف المختلفة، ثانيا: استعمل فنان الدولة القديمة(*) النقوش الغائــرة ثم التصوير على الحوائط المسطحة وذلك عن طريق تغطية السطح بطبقة من الطين ثم بطبقة رقيقة من الجص يرسم عليها بالألوان.

لوحــة " القاهــرة " عــند ندا منفذة على ثلاثة مستويات موزعة على ثلاثة مســتطيلات. المستطيل الأكبر هو الموجود فى مقدمة اللوحة وبه العناصر الرئيسية

(*) الدولــة القديمــة : بــدأ تاريخ الدولة القديمة باندماج مملكتى الدلتا والصعيد، وحدهما أحد ملوك الجــنوب يعرف باسم الملك نعرمر وأسس الأسرة الأولى فى حكم مصر الموحد ثم أسس الدولة القديمــة الملك زوسر أحد ملوك الأسرة الثالثة حوالى عام ٢٦٥٠ ق.م ويشمل حكمها من الأسرة الثالــثة حــتى الأســرة السادسة (٢٦٥٠: ٢٢٩٠ ق.م) ويعتبر حكم الملك زوسر ذو نهضة فنية شاملة يرجع الفضل فيها إلى الوزير أمحتب الذى شيد الهرم المدرج واستخدم الحجارة فى تشييده.



شكل (٥)



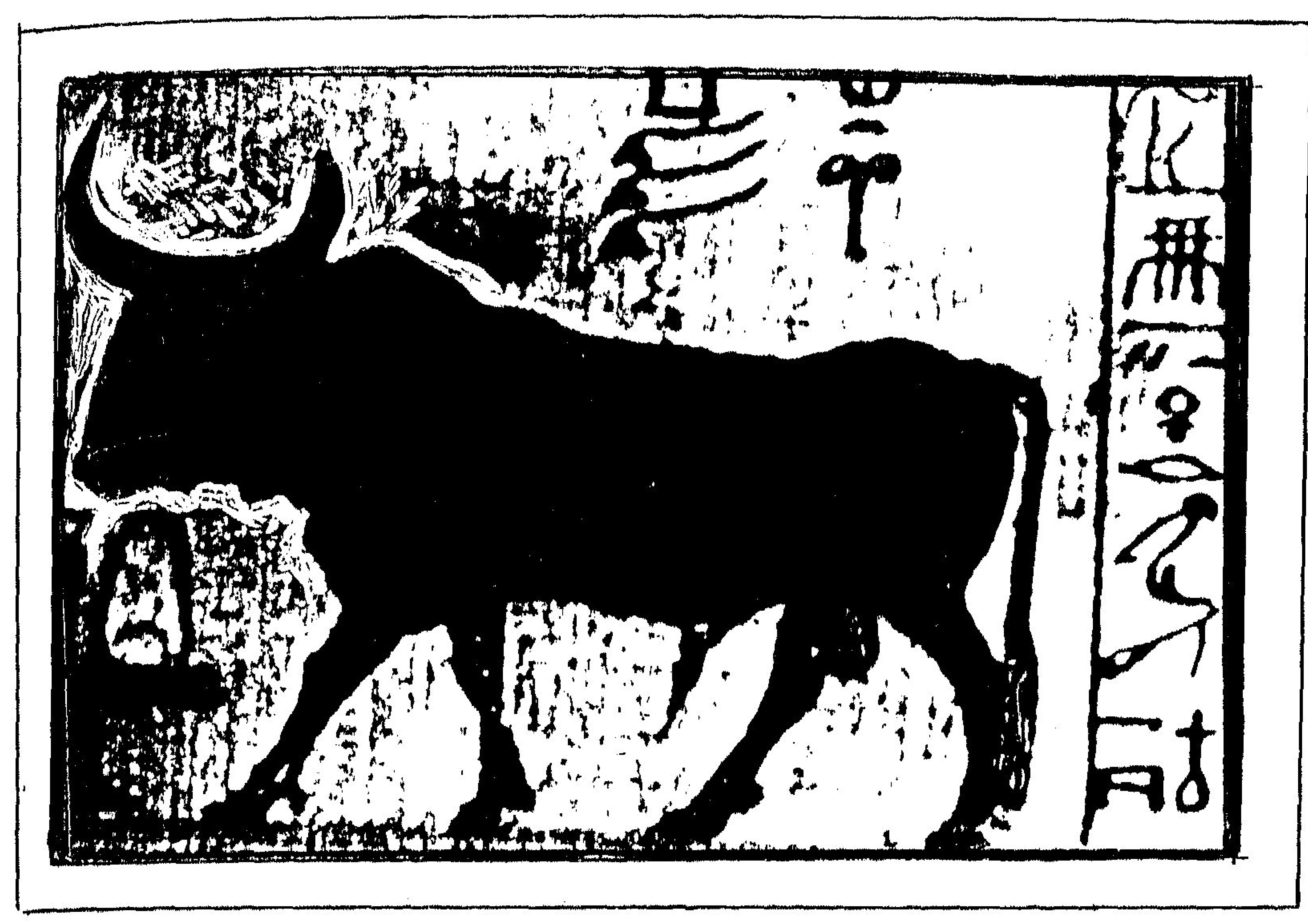
شكل (٤)

للموضوع وهو الرجل والمرأة وتتناسب الكتلة مع كتلة الثور فى المستطيل الأوسط ثـم مع المستطيل الأعلى والذى فضل الفنان أن تكون درجاته اللونية أقل حدة حتى تتناسب مع وجودها فى قمة اللوحة ولتصنع توازنا يحقق جماليات التكوين ويؤكده.

يمـثل المسـتطيل الأوسط أهمية للتكوين نظرا لوجوده فى منتصف اللوحة ودائمـا ما يكون مركز اللوحة ذو أهمية كبيرة ، كما أن الثور رسم كثيرا سواء عند الفـنان البدائى أو فى التصوير المصرى القديم ففى شكل (٦) نجد تفصيلة من كتاب الموتـى ونلاحظ التشابه فى حركة الثور عند المصرى القديم والبدائى وكذلك عند الفـنان حامد ندا حيث التأكيد على خصائص الثور الجسمانية وكذلك رأسه المرتفع كدلالة على تأهبه وقد قام الفنان المصرى القديم بالاهتمام بتفاصيل الثور وابتعد عن التلخـيص فى الرسم وإنما تجده يحاكى الواقع فى تصويره له ولجأ إلى التبسيط فى اللـون ومـربوط الرقـبة حتى يستطيعوا السيطرة عليه نظرا لقوة قرونه وأطرافه محـددة وهـو مرسـوم بعـناية وإن كان يحمل بعض معانى الوداعة على عكس المرسـوم عـند الفنان البدائى وكذلك عند ندا اللذان اهتما بإبراز قوته كما أن عدم تحديد أطرافه عندهما للتأكيد على حركة الوثب والتى لا تلمس فيها القدم الأرض.

إن ندا فى هذه اللوحة صنع مزجا بين الأسلوب الذى رسم به الفنان البدائى علـى جـدران الكهوف وبين ما صنعه الفنان المصرى القديم على جدران المعابد وبيـن مـا صـنعه الفنان المصرى القديم على جدران المعابد ثم بنى عليها أسلوبه الإبداعى الأصيل.

وفى شكل (٧) ديناميكية وحماها الغزلان ويتضح فيها تأثيرات الفن البدائى فالعناصر فى اللوحة ليست مرسومة بشكل منتظم وإنما تتحرك بعفوية على مسطح اللوحـة مثلما هى رسوم الفنان البدائى وتظهر الأجسام عارية رشيقة ألوانها متقاربة وقلـيلة كذلـك رسوم الفنان البدائى والتى اعتمد فيها على لون واحد أو لونان فقط علـى السطح حيث استفاد من طبيعة الجدران من حيث لونها وبروزها واستغلالها



شكل (٦)

شكل (٧)

فـــى رســـوماته مما أضفى على رسوماته بعدا نحتيا وكان من الممكن أن توحى له بعــض الـــبروزات بشـــكل أحد العناصر فيسارع بتخطيطه كما تمكن من استخدام الفرشاة المصنوعة من شعر الحيوان أو فروع الأشجار وقام بصنع مساحيق الألوان الموجـــودة بشكل طبيعى عن طريق مزجها بالشحم الحيوانى لتصبح جاهزة للتلوين بها على الحائط.

وقلـــة الألـــوان ناتج عن محاولات استخدامه للألوان الطبيعية الموجودة فى بيـــئة ومحاولة اكتشاف ألوان جديدة لاستخدامها فى التلوين على الحائط فتجد اللون الأسود المكون من العظام المحروقة أو الفحم أو أكسيد المنجنيز والسناج الناتج عن اشـــتعال الدهـــن الحيوانى المستخدم فى الإنارة كما استخدم أكسيد الحديد والأتربة الملونـــة المستخلصة من مساحيق الأحجار وهذه الدرجات اللونية الطبيعية لا تمتاز بنقاء ألوانها أو نصوعها وبالتالى تصبح درجاتها اللونية متقاربة . وقد حاول الفنان الـــبدائى اســـتغلال الخامـــات المحيطة به قدر الإمكان محاولا صنع درجات لونية مخـــتلفة مـــن الألوان الموجودة أمامه للحصول على الضوء والظل ويتضح هذا فى شـــكل (٨) وهو يمثل رسم لأشخاص على جدران أحد الكهوف تتحرك بعفوية على سطح العمل التصويرى مثلما هو الحال فى لوحة ندا حيث تتناثر الأشكال محلقة فى فـــراغ اللوحة كما لو كانت خيال ساحر تتحرك دون التقيد بقواعد ثابتة أو بالجاذبية الأرضـــية فرســـوم الإنســـان البدائى تتميز بالمرونة والانسيابية فى الخط والرسم ويظهـــر فـــيها الاهتمام بالتكوين والانتفاع بالفراغ واعتبار العمل التصويرى وحدة واحدة متكاملة .

كذلك عند الفنان حامد ندا الذى نلاحظ فى أعماله ترابط العناصر وتوظيف الفراغ وتكشف رسومه عن حساسية وجمالية مع استخدام خطوط ظلية مختلفة لتؤكد اتجاهات الحركة المختلفة فى أجسام العناصر المرسومة.

وفـــى شـــكل (٩) تفصـــيلة مـــن لوحـــة المبارة يتضح من خلالها الحركة وتلخـــيص التفاصـــيل لنسائه المرسومة أجسادهن برشاقة وحيوية محاولا إكسابهن



شكل (٨)



شكل (٩)

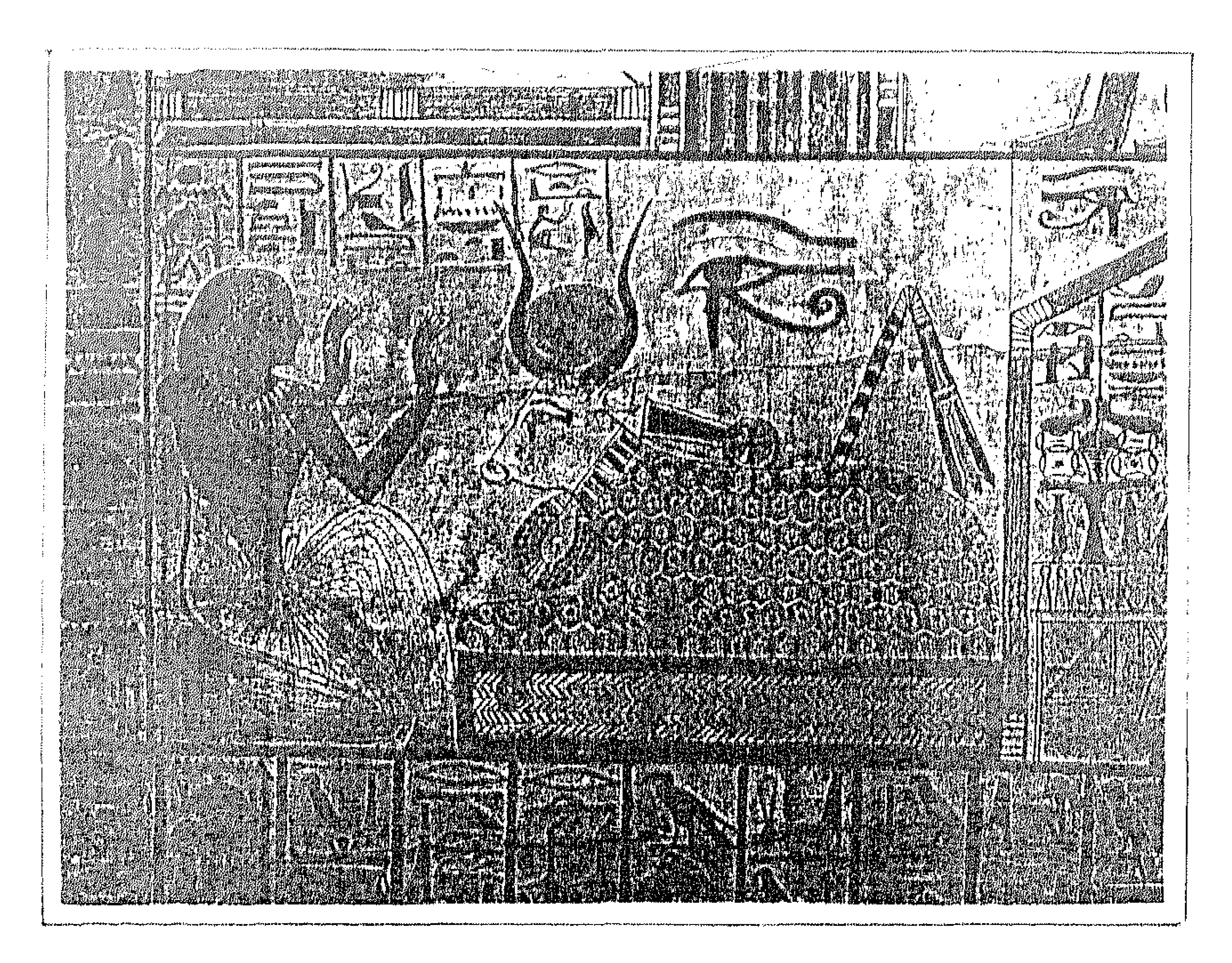
جــزءا من مشاعره الداخلية مع الحركة فى الخط وصفاء اللون واتزان التكوين كما هــو الحــال فــى رســوم البوشمان(*) وهى من أقوى رسوم الفنان البدائى وكانوا يرســمون على وجوه الصخور وفى الكهوف والمغارات ويعتقد أن هذه الرسوم قد أنتجــت بواســطة العظــام المدببة وملونة بألوان زيتية مصنوعة من بودرة ملونة ممــزوجة بدهــن الحيوان ويحافظون فى أعمالهم على الطابع العام للموضوع من حيث الشكل واللون والحركة وهو فن واقعى يعتمد على الطبيعة.

ونلاحــظ التشابه فى حركة الأشخاص بين لوحات ندا وبين رسوم الإنسان الــبدائى كما رسم ندا الفتيات فى لوحتيه بأحجام مختلفة حسب قربهم أو بعدهم من مقدمــة اللوحة واستخدم الكتابة فى اللوحة الأولى كعنصر من عناصر التشكيل مع حــركة الكلمــة الراقصــة والتى تتناسب مع الحركة الرشيقة لأجسام الفتيات وهى عنصر أساسى فى التكوين.

وقــد استخدم الفنان المصرى القديم الكتابة فى لوحاته وكانت تمثل عنصرا هامــا فــى اللوحــة لا يمكن الاستغناء عنه فى كثير من الأحيان فهو يشكل علاقة وطــيدة مع باقى أجزاء اللوحة بل ويساعد على اتزان التكوين المرسوم شكل (١٠) كما استخدمت الكتابة كعنصر من عناصر الزخرفة.

وقــد أخذ الفن الإسلامى الكثير من الفن المصرى القديم من حيث استخدام الكتابة كعنصر زخرفى وكذلك مع صنع علاقة بينها وبين العناصر المرسومة ويعد الخــط العــربى عنصر زخرفى طبع كثيرا ما استخدم كعمل زخرفى دون الاهتمام

(*) فن البوشمان: وجدت أعماله فى جزء البحار الجنوبية وروديسيا (زيمبابوى) وأمريكا الجنوبية وفى الجهات النائية من جنوب أفريقيا حيث تسكن قبائل تعرف بسكان الأدغال لهم لغة خاصة وثقافة بدائية وهم منحدرون من سكان أفريقيا الأصليين ويعيشون الآن فى مجموعات صغيرة.



شكل (١٠)

شكل (١١)

بالمضـــمون المكتوب وتوجد أنواع كثيرة من الخطوط أشهرها الخط الكوفى(*) وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة .

وفـــى شـــكل (١١) يوضح أحد رسومات حامد ندا التوضيحية مع الكتابات المحـيطة بهـا مثلما نجد عند الفنان المسلم الاهتمام بالمخطوطات ولكن كان هناك فرق بين الرسام والخطاط فكلا منهما له عمله المنفصل عن الآخر والمكمل له وقد كـان للخطـاط الـيد العلـيا فى اللوحة حيث يحدد المساحة التى ستملؤها اللوحة المرسومة المرافقة للكتابة واستخدم ندا الخط النسخى مثلما استخدمه الفنان المسلم.

ومــنذ القرن الثانى عشر الميلادى انتشر الخط النسخى فى معظم الكتابات بعد أن كان استخدامه قبل ذلك محصورا على المخطوطات العادية.

وفـــى شـــكل (١٢) وهـــى تفصـــيل من مخطوط رباعيات الخيام للمصور الواســطى(**) وهو عبارة عن تسجيل لعدد من الأشخاص يستمعون إلى الشيخ وهو واقفـا على المنبر ويتضح فى هذا الشكل الاهتمام بالزخرفة والكتابة العربية والتى كانــت تمــثل أهمية كبيرة فى معظم الأعمال المصورة وأسلوب الأداء وفى مجال البعديــن وصور هذه المخطوطات تعبر عن الحياة الاجتماعية فى العراق فى القرن الثالث عشر الميلادى وتبدو شخصياته معبرة وحية بالرغم من أنها زخرفية الطابع.

(*) الخــط الكوفـــى: ينســـب إلى مدينة الكوفة وهو متمثلا فى اثنى عشر نوعا وقد كثر استخدامه زخرفيا وابتع الخطاطين فى تزيين الخطوط بالزهور والفروع النباتية والاهتمام برشاقتها وتناسق أجـزاءها كما زخرفة الأرضية بالتكوينات الزخرفية المتنوعة وقد استخدمت الكتابة الكوفية بشتى الأســاليب الزخرفـــية حيــث تمتد أحيانا فى أوضاعها هندسية صرفة وقد تشغل الكتابة الكوفية الهندسية الفراغ المرسوم. أنواع الخط الكوفى الاثنى عشر هى (الإسماعيلى – المكى – المدنى – الأندلســـى – الشـــامى – المصـــرى – العراقى – العباسى – البغدادى – المتشعب – الريحان – المجـــود) كمـــا توجد أنواع أخرى حسب أقلام كتابتها مثل (الثلث – التليشن – خفيف الثلث – التسميعى).

(**) يحيى بن محمود الواسطى: من أشهر فنانى العصر العباسى.



شكل (١٢)

ونلاحـــظ فى الألوان المستخدمة عند بلاد فارس أن المسلمون أدخلوا ألوان جديـــدة كالبصـــلى والليمونى والبيج والوردى واستخدموا تدرج الألوان فى تصوير الـــزهور والأوراق والحـــيوانات بالإضـــافة إلى درجات الأزرق والأصفر والبنى والأخضـــر. وكانوا يعتمدون على تحديد الأشكال بخط داكن ثم ملء المساحات بعد ذلـــك وقـــد ازدهرت الرسوم فى العصر الفاطمى فى مصر فكان يجنح إلى الترف وأبهـــة المظهـــر واستخدام صور الأشكال الطبيعية فى الأعمال الفنية بعضها يمثل كائـــنات إنسانية فى صورة الحياة اليومية ولكن بصورة تجريدية مع عمل إطار من الـــزخارف ليحـــيط بهذه الصور ولم يستفد ندا من هذا الأسلوب سوى فى الاهتمام بالتفاصـــيل الدقيقة فى اللوحة كذلك فى الاهتمام بالوحدة فى العمل التصويرى حيث أن تقسيم اللوحة والعناصر الموجودة بها تخدم التكوين الكلى وتحقق الفكرة الرئيسية للموضـــوع مع عمل إعادة صياغة لعناصر البيئة المختلفة وتوظيفها ليحقق السيادة للموضـــوع الرئيسى ، وهى نفس فكرة التصوير عند الفنان المسلم الذى استفاد من العناصـــر الموجـــودة فى البيئة المحيطة به سواء كانت نباتية أو حيوانية أو آدمية وأعاد صياغتها ولكنها هنا أصبحت عناصر زخرفية ابتكر فيها أشكالا مختلفة خرج بها من الأشكال الطبيعية المتعارف عليها فجردها كل التجريد حتى أننا لا نكاد نميز الأشكال الأساسية للعناصر المرسومة فنجده يستخدم التبسيط والتجريد لأشكاله ولكن بمـــا يمنحها حرية أكبر فى الحركة والتشكيل. أما عند الفنان المسلم فنراه يقيد نفسه مـــع استخدامه لعلم الهندسة فيقسم محيط سطح اللوحة إلى أجزاء متساوية للحصول على أشكال مختلفة كالنجمة الإسلامية التى استخدمها كثيرا مع محاولة ابتكار تكوين جديـــد عـــن طريق الأشكال الهندسية المختلفة كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمســـدس وغـــيره من الأشكال الهندسية إلى جانب تقاطعات الخطوط واتجاهاتها المخـــتلفة والتى تصنع بحركتها على مسطح اللوحة أشكالا مميزة تحقق الترابط كما تثـــير أحاسيس مختلفة فتارة بالحركة حسب تنوعها فى الخامة واللون والظل والنور وتـــارة تثير الإحساس بالسكون أو تكون محيرة من كثرة التعقيدات المرسومة والتى

تعطـــى شكلا زخرفيا ممتعا فى تزاوجها مع العناصر الحيوانية أو الآدمية المحورة والتى توزع فى أجزاء التكوين على أساس التدابر والتقابل .

وقـــد اســـتفاد ندا من فكرة التكرار وتوزيع العناصر عند الفنان المسلم فى تركيـــب وتوزيـــع بعض عناصر لوحاته فنراه يصنع من أشخاصه عناصر يوزعها فـــى أرجاء اللوحة وكأنها رموز زخرفية وهى تحمل نفس السمات تقريبا فيما بينها مـــثلما يـــتم توزيع العناصر الزخرفية كما فى شكل (٩ أ) وقد اتخذ ندا من أجسام فتـــياته وحـــدة كـــررها برشاقة وباتجاهات مختلفة صانعا منها عملا فنيا بعيدا عن جمود الزخرفة.

وقد استخدم ندا الزخرفة الإسلامية فى الكثير من لوحاته مثل لوحة صندوق الدنـــيا والبـــيانولا شـــكل (١٣) فالخلفـــية عبارة عن وحدات رشيقة من الزخارف الإسلامية الهندسية والموزعة بطريقة عشوائية لتتناسب مع الحركة الراقصة السائدة فـــى اللوحـــة ، كمـــا أنـــه قام بتجريد أجزاء من جسم الإنسان وصنع منها وحدات إسلامية زخرفية متعارف عليها مثل شكل (١٣ أ) وهو تفصيلة من اللوحة السابقة توضـــح اســـتفادة نـــدا من وحدات الزخرفة الإسلامية ولكن مع الإضافة والتحوير أضاف إليها الكثير من خبرته وذاتيته.

كذلـــك فـــى شكل (١٤) وهو تفصيلة من لوحة قراءة الطالع والقط تلاحظ استخدام الزخارف الإسلامية والتى ساعدت على رسوخ المضمون الفنى للوحة من حيـــث إطـــلاق لقب شيخ على كل شخص يقوم بأعمال التنجيم وهذا خطأ شائع فى الأوســـاط الشـــعبية وبالتالى كان لإضافة الزخارف الإسلامية والسجادة التى تشبه ســـجادة الصـــلاة أسفل قارىء البخث وحوله المساهمة فى صنع تأثير على المشاهد بالرهبة والخشوع لارتباطها الشديد فى وجداننا بالعبادة .



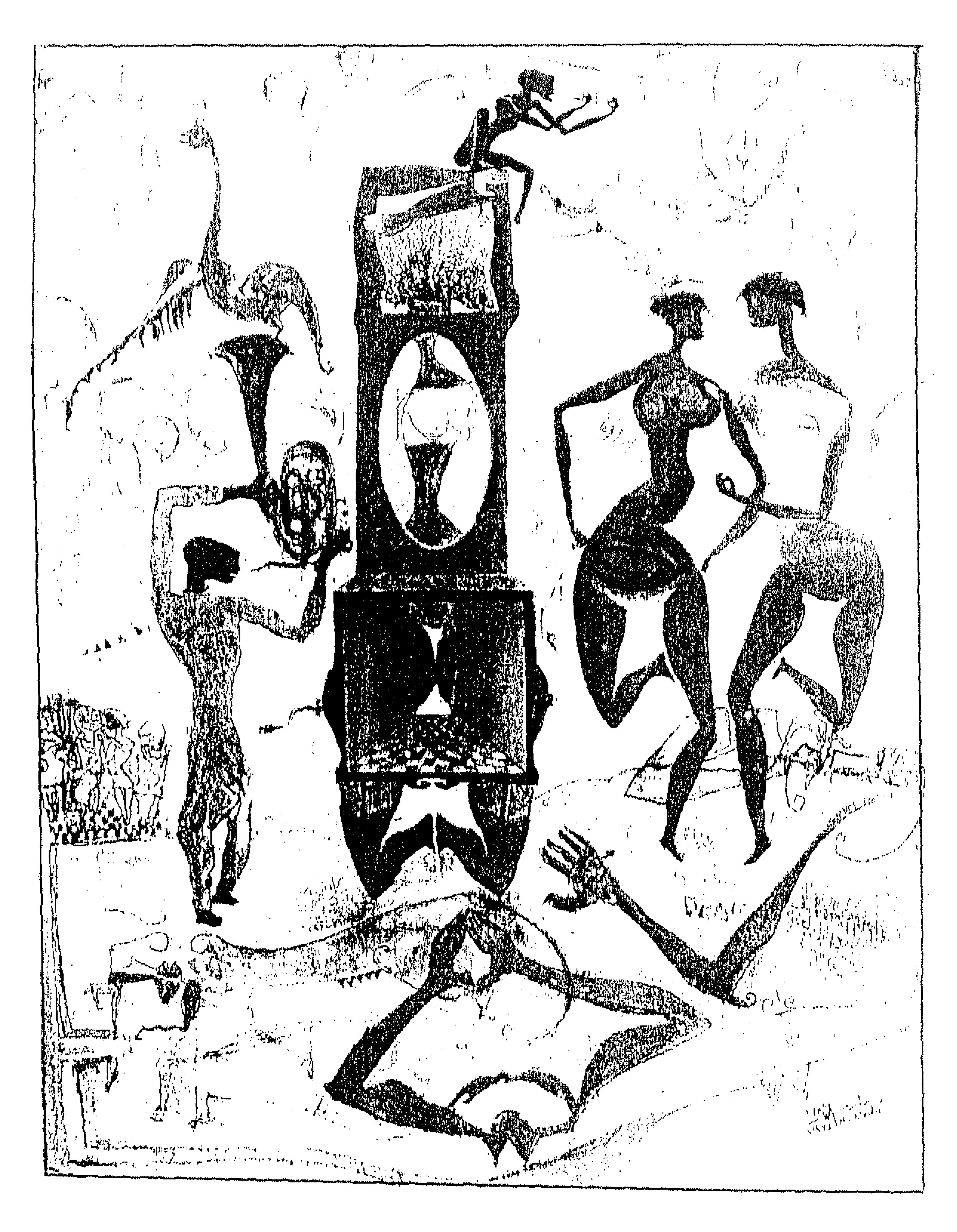
شکل (۴۳)



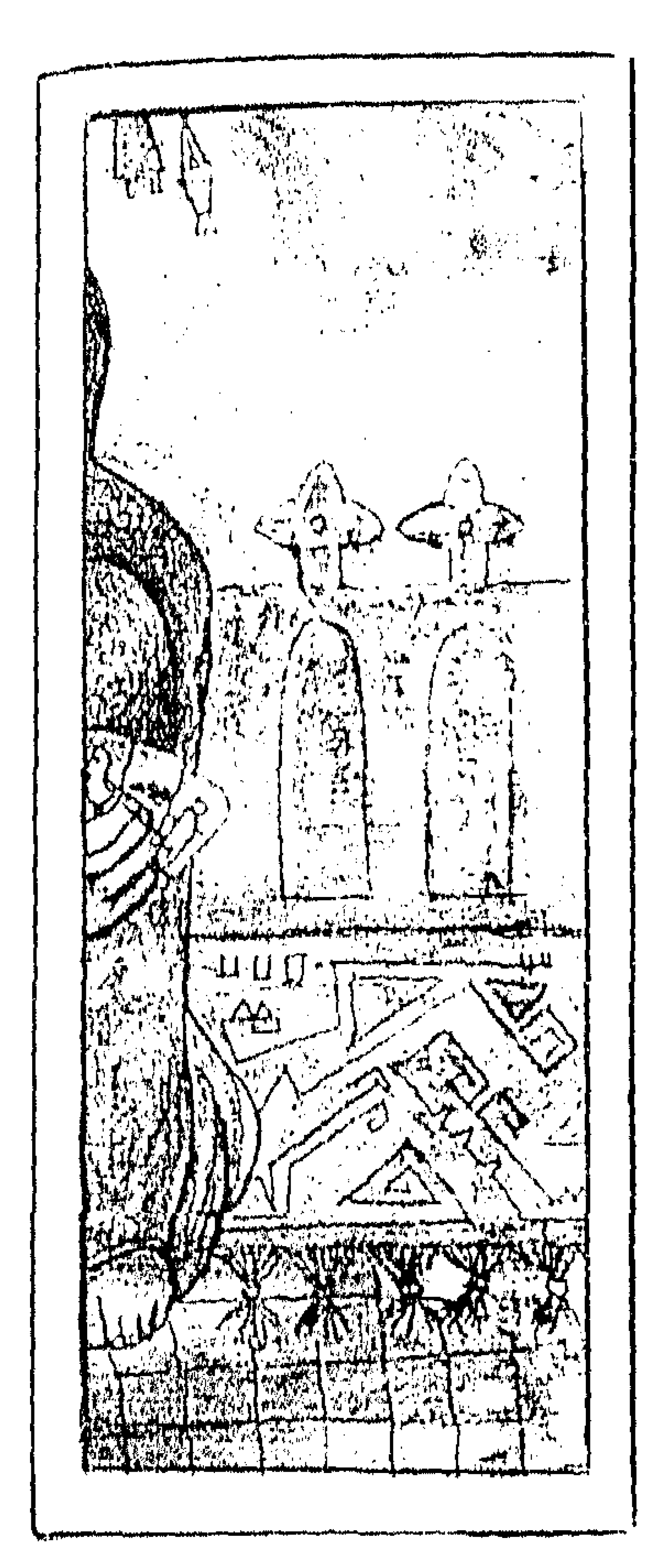


شکل (۴۹)

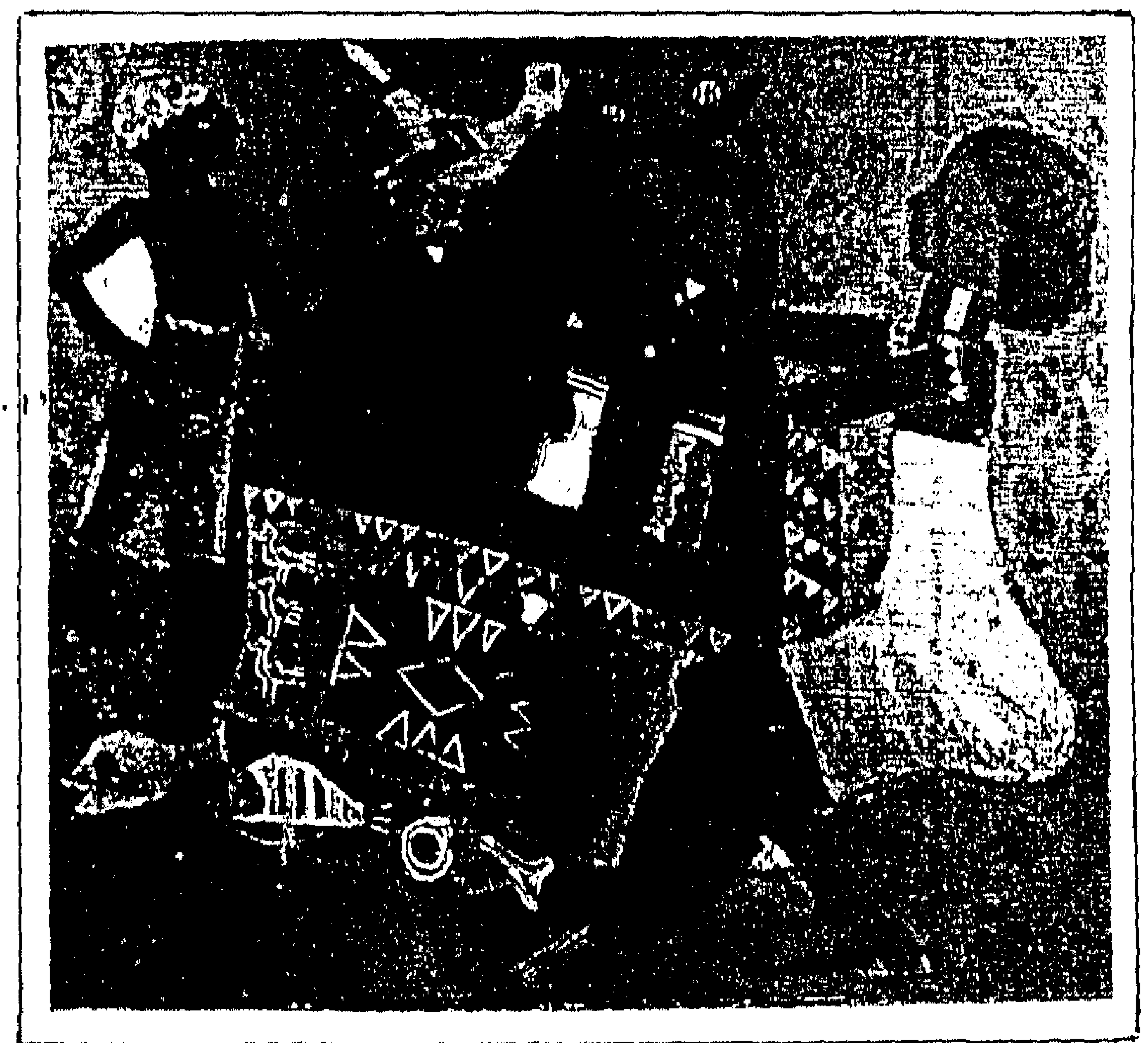




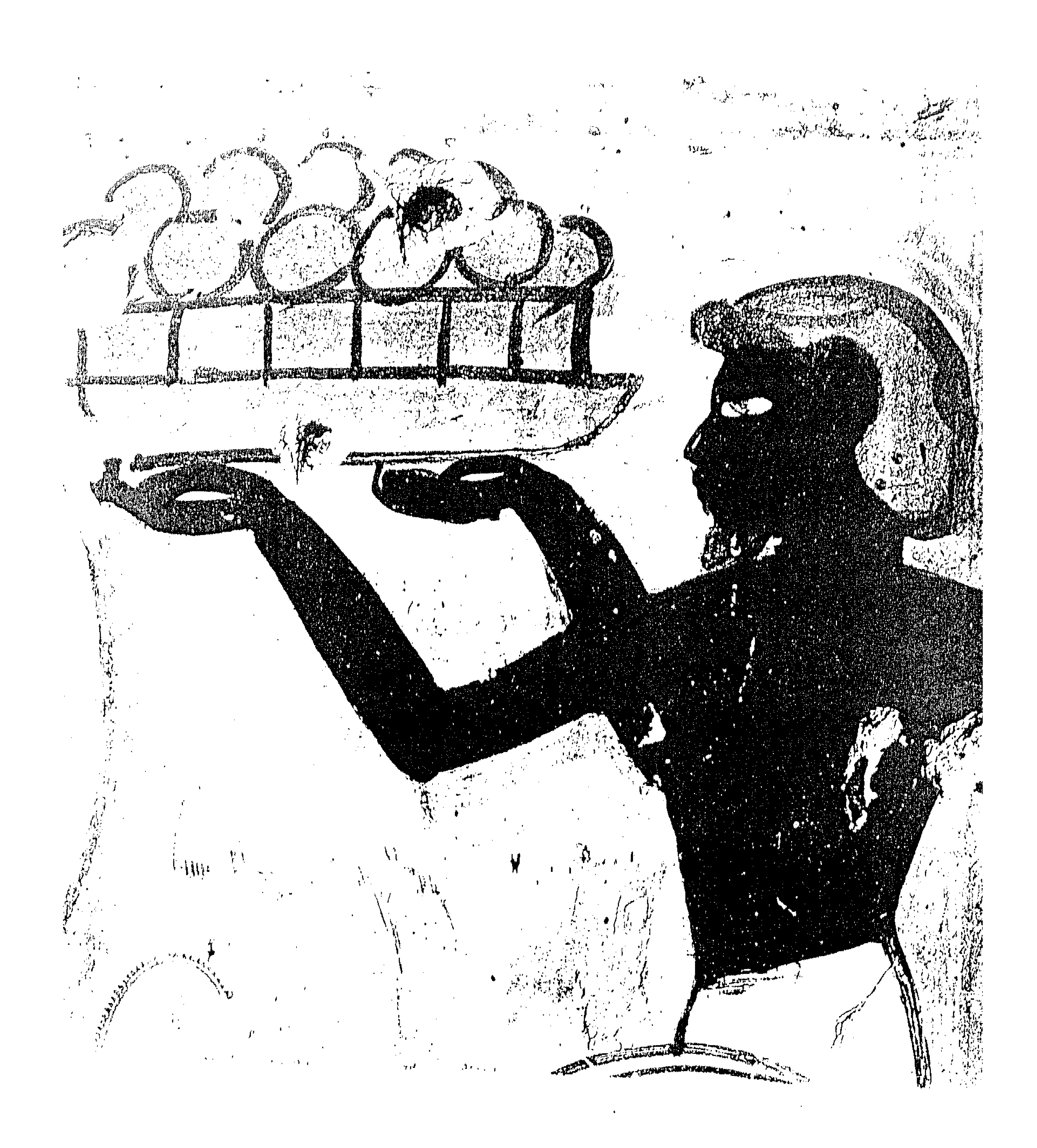
شكل (١٣)



شكل (١٤)



شكل (١٥)



شكل (١٦)

كمــا استفاد ندا فى بعض لوحاته بالتكوين الرأسى الذى استخدمته المدرسة التــيمورية(*) والفــن الإســلامى، وهم يقسمون سطح اللوحة إلى مساحات هندسية تغطـــى كل مساحة بنوع من الزخارف تكون فى مجملها وحدة مترابطة وقد تنوعت القــيم الملمســية عــندهم مع استخدام الألوان الزاهية فى زخرفة إطارات الصور والمبانى واللون الذهبى بديلا عن اللون الأزرق فى تلوين السماء.

وفـــى شــكل (١٥) لوحة قناة السويس تصور اللوحة امرأة جالسة فى يمين اللوحــة تتشــابه إلى حد كبير مع شكل (١٦) وهو يصور شخص فى وضع جانبى يوضـــح التشــابه فـــى طـــريقة رسم الأيدى وحملهما للطبق أو السلة المرسومة . ونلاحــظ أن الأيــدى فـــى كلتا الحالتين تلامس السطح فقط دون أن تحمل الشكل بطريقة واقعية وحتى لا يخفى الفنان أى جزء من أجزاء اليد المرسومة.

واللوحـــة الفرعونـــية مرسومة بالفرشاة مباشرة من عناصر نباتية بعضها ألـــياف من الخشب تنقع فى الماء ثم تفرك حتى تنفصل أليافها وتلين لاستخدامها فى نقل الألوان فوق السطح المراد رسمها.

ونلاحظ التسطيح فى اللون عند المصرى القديم وكذلك فى لوحة ندا كما أن رسم الجسم من الوضع الجانبى بأكمله استخدمه المصور المصرى القديم عند رسمه للأشـــخاص العاديـيــن ولم يخضع فى صورهم لقوانين الرسم المفروضة عليه من حيـــث رســـمه للملوك وكبار الشخصيات فى وضع جانبى وأكتافهم من الأمام رغم

(*) المدرســـة التـــيمورية : سميت بهذا الاسم نظرا لاهتمامها بالموضوعات العاطفية مثل مجنون لـــيلى وهـــى من أزهى عصور التصوير الإسلامى، ومن أشهر مصورى هذه المدرسة المصور بهزاد وهو من أوائل الفنانين الذين وقعوا بأيديهم وتتميز أعماله بالطابع المعمارى الرصين وكثرة الأشـــخاص المرســـومين كمـــا تحرر من قواعد المنظور فكان له لكل عنصر من عناصره نقطة هروب مختلفة عن الأخرى.

ظهورهـم فى وضع جانبى. وقد تحرر من هذه القيود كذلك فى أعماله المنفذة على جدران المساكن .

وقد اكتسب التصوير فى الدولة الحديثة(*) بشكل عام رشاقة وبهجة وظهرت الاستطالة فـى الجسم البشـرى وتسـجيل تفاصيله بدقة والمحاكاة فى تصوير الخصـائص الفـردية مما أظهر نمط جديد فى تصميم اللوحات بعد أن كان أسلوب التصـوير فـى أوائل الأسرة الثامنة عشر يقتصر على الاهتمام بالخط الخارجى ثم تمـلأ المساحات بالألوان دون التقيد بالظل والنور حتى عهد الملك أخناتون لم نجد تحرر كبير يختلف عن الدولة القديمة فى الأسلوب المتبع فى تنفيذ اللوحات واستمر الرسـم محصـورا بيـن خطين دون التزام بقواعد المنظور البصرى ثم تغير هذا الأسـلوب إلـى الواقعـية فى عهد أخناتون فى تل العمارنة حيث الصفاء والنزعة الواقعـية فـى تصـوير الأشـخاص والتشويهات الجسمانية المختلفة كصور الملك أخـناتون وأفـراد أسرته . ومرجع هذا للحرية التى أعطاها الملك أخناتون لهم فقد أطلـق يدهـم فـى النقل بأمانة من الطبيعة وتدل الأعمال فى عصره على اختفاء الطبقـية فـنجد أن أحجـام الأشـخاص قـد تعادلـت، كما حدثت ثورة كبيرة فى الموضوعات التى غطت جدران المقابر. وقد رسم ندا فى يسار اللوحة رجل واقف فـى وضـع جانـبى أيضـا ويـتجه بنظره إلى اليمين وهو مرسوم بطريقة الفنان

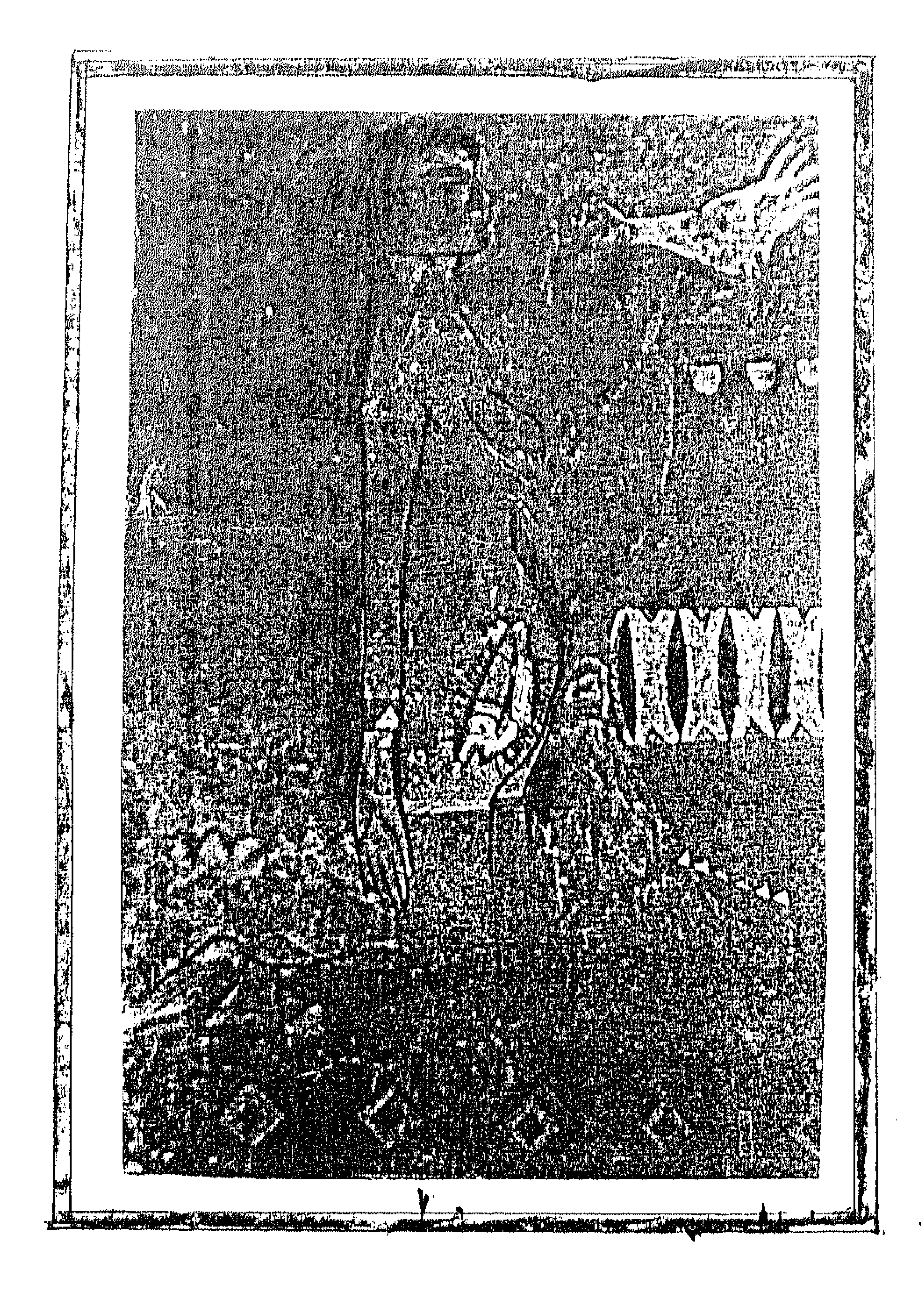
(*) الدولة الحديثة من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة العشرين (١٥٨٠ ق.م-١٠٩٠ ق.م) تمكـن المصـريون مـن طرد الهكسوس بقيادة الملك أحمس الذى كون الأسرة الثامنة عشر وتمكـن مـن تكويـن إمبراطورية قوية ومن بعده جاء خليفته تحوتمس الأول ثم عهد الملكة حتشبسـوت والملك تحوتمس الثانى ثم الملك تحوتمس الثالث والذى وصلت الإمبراطورية فى عهـده شأنا كبيرا ثم الملك تحتمس الرابع والملك أمنحوتب الثالث ووصلت المدينة فى عهده إلى قمة مجدها هو وابنه أمنحتب الرابع ووحدوا العبادة فى إله واحد هو الشمس (آتون) ثم غير اسمه إلى أخناتون. وجاء من بعده توت عنخ آمون ثم الملك حور محب وتلاه فى الحكم الملك رمسيس الأول وابنه سيتى الأول.

المصرى القديم من حيث وضع الصدر الأمامى وباقى أجزاء الجسم الجانبية كما أن الرداء الذى يرتديه يماثل ما يرتديه الرجل المصرى القديم أو طريقة تكوين البرواز بالأبيض المتدرج الشفافية كما هو منفذ عادة فى التصوير المصرى.

ويتحقق فى لوحة " قناة السويس " تأثيرات الفن الإسلامى فى تكرار الوحدات الزخرفية واستخدام بعض الزخارف الهندسية فى التكوين إلى جانب الفن الشعبى والذى يؤثر بشكل واضح فى طريقة رسم الطيور والأسماك وغطاء رأس الرجل ذى الزخارف الشعبية المحببة.

وفى شكل (١٧) وهى لوحة ترنيمة الليل تصور اللوحة سيدة واقفة وعلى بطنها المنتفخة رسمت سمكة لتدل على الخصوبة حسب المعتقدات الشعبية ، ويقع زير فى يمين اللوحة مزخرف بوحدات هندسية ومرسومة بتكرار ويعتبر الزير من المفردات الشعبية التى استخدمها ندا فى العديدة من لوحاته إلى جانب الديك الذى يصيح فى نشوة ويحنى رأسه ليقابل وجه السيدة المرسومة صانعا حوارا متبادلا بينهما ويتكرر الديك فى لوحات أخرى كأنشودة الصباح وغيرها ، كذلك الكف والعصافير والثعبان كعناصر نراها كثيرا فى أعماله وكلها رموز مأخوذة من البيئة الشعبية المصرية وبعضها متوارث منذ القدم فالكف من أول الرسوم التى صنعها الفنان البدائى بيديه على الحائط بعد تلطيخ يديه باللون أو الطمى . وفى الفن الشعبى رسموا فى منتصفه عين لمنع الحسد كما استخدموه بمختلف الأشكال والخامات لنفس الغرض.

وقد لجأ ندا إلى التحريف فى أشكال الرموز المختلفة أو يستخدمها كما هى محاولا خلق أشكال تعبر عن رؤيته الخاصة متوافقا فى هذا ما يخلقه الفنان الشعبى بخياله وهو فى هذا يميل إلى تجريد الأشكال ومحاولة تحويرها إلى أشكال أخرى أو رموز هندسية تتناسب مع ذوقه وحسه الجمالى بل ويضيف إليها أشكال محورة



شكل (١٧)

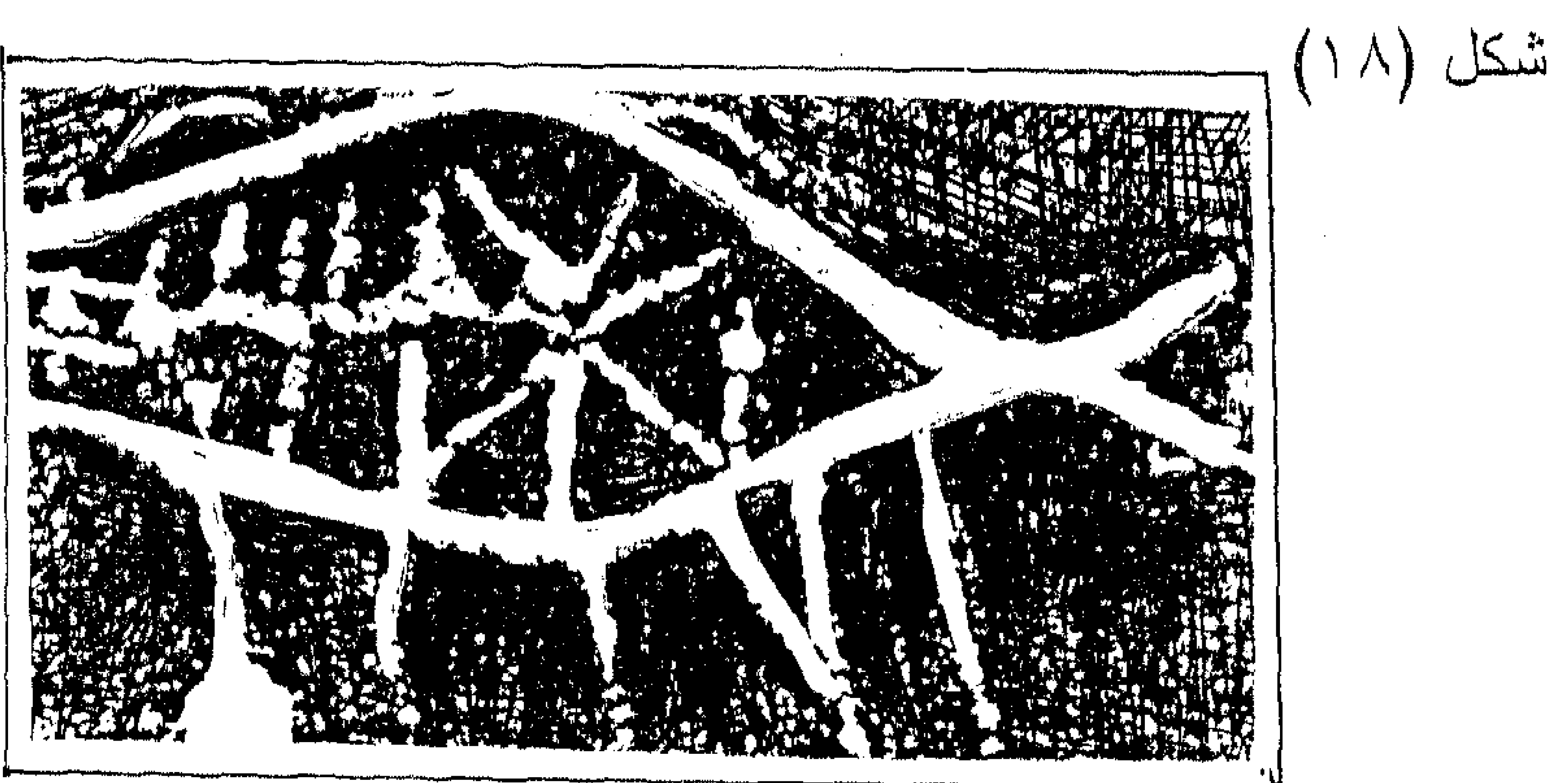
غـــير موجـــودة فــــى الطبيعة مع استخدام الرموز والعناصر لصنع دلالات مختلفة لتحقيق الهدف المرجو من العمل التصويرى.

وغالـــبا ما تكون هذه الرموز متعارف عليها فى المجتمع وهى تتغير حسب اخـــتلاف البيئة ، فالبومة فى مصر مثلا دليل على الفأل السيء ولكنها عند الشعوب الغربـــية تستخدم للدلالة على الذكاء فهو يتغير حسب رؤية المجتمع وقد استخدم ندا الكثـــير مـــن الرموز المستخدمة فى الفن الشعبى كالسمكة والقمر والذى عادة يرسم هـــلال وقد رسمه ندا فى لوحة " آدم وحواء " كما رسم الأشكال الهندسية والخطوط بأنواعها وبعض الحيوانات والطيور المختلفة ، والثعبان رسمه فى كثير من لوحاته فـــتارة يزيـــن جسد الرجل كأحد رسوم الوشم فى لوحة " حديث المحبين " أو نجده على الجدار مثل لوحة " وئام ".

والثعـــبان مـــن العناصر ذات المعانى المختلفة فهو فى التصوير المصرى القديـــم يرمـــز للحكمة كما نجده يزين صولجان أوزوريس ويكلل تاج إيزيس . كما نجـــده فـــى الدولـــة القديمة فى لوحة الملك جت يرمز لاسم الملك وكانوا يعتبرونه الجســـم الأول لأى إله وبشكل عام كان يرمز عندهم للحارس المقدس. أما فى الفن الشـــعبى فـــيرمز للشيطان أو للشر ويرمز للشخص صاحب الدهاء الممزوج بالشر بأنـــه مـــثل الثعبان فى حركته التى لا يسمع صوتها أحد ونعومة جسده التى يعقبها لدغة قاتلة.

وفى شكل (١٨) وهى لوحة " آدم والسمكة وحواء والطير " رمز ندا للرجل بـــآدم والمـــرأة بحـــواء وقـــد استخدم الفنان السمكة هنا بمعناها الرمزى أى كرمز للخصـــوبة والرغـــبة فـــى زيادة النسل والإنجاب. وتعبر السمكة كذلك عند الفنان الشـــعبى إلـــى جانـــب مـــا سبق عن الرغبة فى زيادة الرزق ويستخدمها الكثيرين كمصدر للتفاؤل.

شكل (١٨)



شكل (١٩)

وفى شكل (١٩) وهى تعويذة تمثل سمكة تعلق على الحائط أو باب الدخول للمنزل للتفاؤل.

وفـــى شـــكل (٢٠) نجـــد بعض أشكال من السمكة فى التراث الشعبى وقد صور الفنان الرجل وكأنه شفاف يظهر هيكله العظمى وقد لجأ ندا إلى التسطيح فى اللـــون إلى جانب حركة الأشخاص الطائرة والتى صنعت نوعا من عدم الاستقرار أعطي مع حركة الأقدام والأيدى تكوين متناغم يميل إلى الحركة والمرح كما تشكل الخطـــوط المنحنية الناتجة منهما مع الأشكال الهندسية البسيطة المتناثرة فى الخلفية مـــع اللـــون الأبـــيض الذى يشكل إضاءة فى خلفية العناصر والتى تتخذ مساحات مجردة تتواءم مع مفهوم التجريد فى مختلف الحضارات.

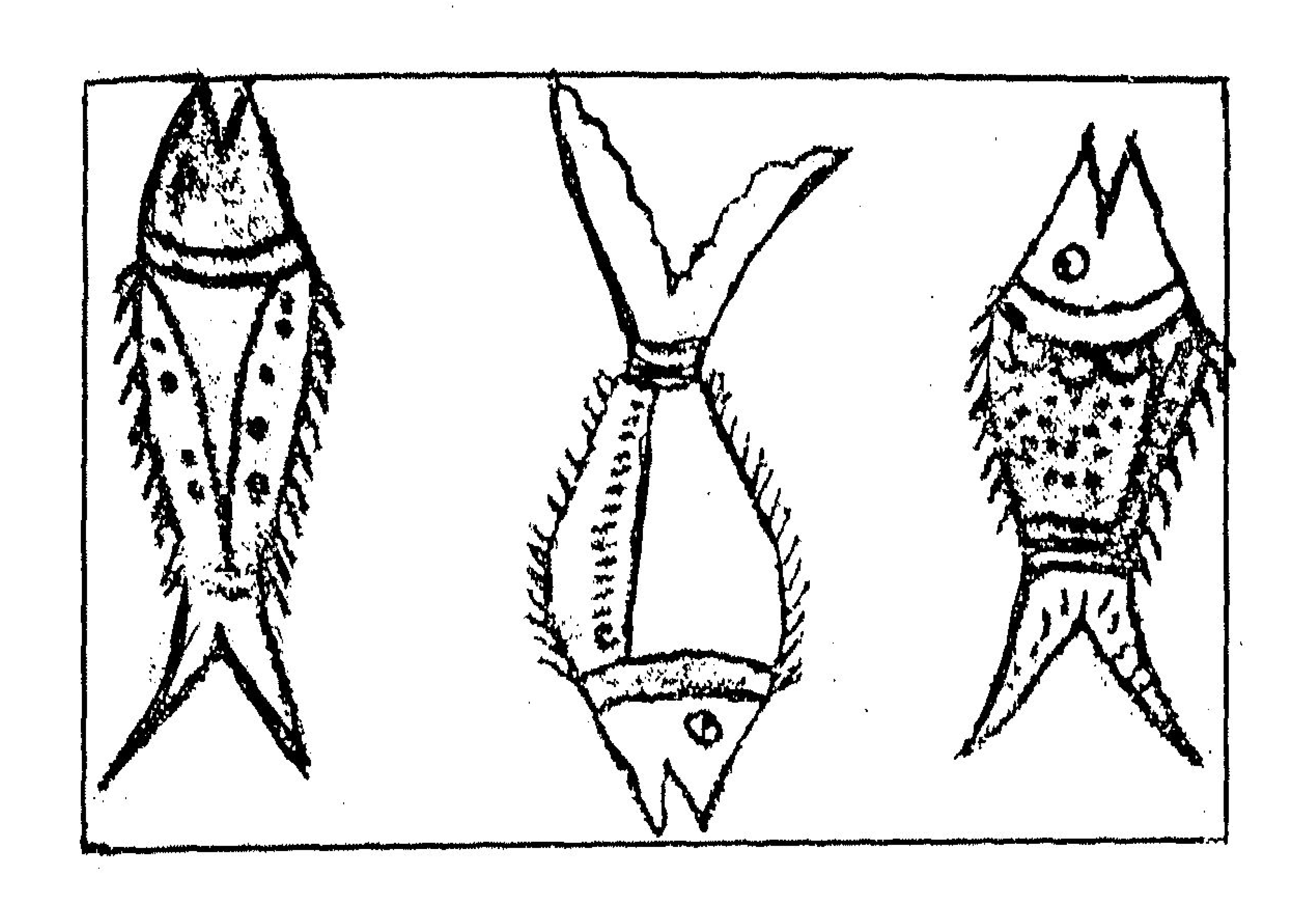
فالـــتجريد فى الفن الإسلامى مثلا يعكس الطبيعة ويرتبط بأعماقها واستخدام اللـــون فـــيه يعتمد على الضوء ولا ينفصل عنه فنحن لا نستطيع معرفة كنه اللون بـــدون الضوء وهو له مدلولات مختلفة فيستخدم فى نقل الواقع كما هو أو كمدلول رمـــزى وهو عند ندا له نفس المعنى إلى جانب استخدامه مبسطا بهدف التأكيد على بعـــض العناصـــر الأخـــرى فـــى التكوين وفى الفن الإسلامى يؤدى دورا جماليا ويســـتخدم الفنان المسلم اللون الأزرق بكثرة وهو لون السماء والماء كما نجد اللون الأخضـــر وهو لون الزرع وهما لونان باردان إلى جانب الذهبى وهو لون له بريق يلغـــى كـــتلة العنصر المرسوم ويجعله يرتفع إلى السماء وهو لون غير موجود فى الواقع.

كانوا فى الأغلب يستخدمونه عن طريق التذهيب وهو ينفذ لوضع طبقة من الجير على الأرضية المراد تذهيبها ثم يلصق فوقها رقائق الذهب وتترك حتى تجف ثـــم يلمع الذهب بمسحوق الكركم والصمغ العربى ونسبة من اللون الأحمر بطبيعتها دون جـــدوى بغـــيرها ، وبشكل عام استخدم الفنان المسلم الألوان والخامات الملونة كالذهـــب والخشب والعاج وغيره ، ويستفيد من نوع ملمس كل خامة وعبر باللون

عـن الضوء من حيث كونه لون نقى لا يتأثر بالحجم. إنما يتحقق بالظل والنور من خلال نفاذ الضوء من الزخارف البارزة المخرمة فيعطى بنوع لعناصر العمل الفنى المخـتلفة كاللون والمنظور محققا إيقاعا مع باقى العناصر المحققة للعمل الفنى كما يعتمد على تنوع الخط فى توزيع المساحات.

والخلفـية عـند ندا فى أغلب الأحوال مضيئة تتحرك فوقه الأشكال برشاقة ونعومـة محققة تناغما بين درجات اللون الفاتح ودرجات اللون القاتم فى العناصر مضافة إيقاعا محببا.

وفـى شـكل (٢١) " العمـل فى الحقل " تصور اللوحة مجموعة أشخاص يعملون فى الأرض الزراعية واللوحة مقسمة إلى ثلاث مستويات : المستوى الأول: يمـثل نصـف اللوحة كما يساوى مجموع المساحتين، الثانية والثالثة وبالتالى يمثل تكوين اللوحة الحفاظ على النسبة الذهبية والتى اكتشفت فى عصر النهضة. والفنان المصـرى القديم عرف النسبة الذهبية وطبقها فى كثير من أعماله ، فتقسيم المساحة إلـى ثـلاث مستويات وصنع علاقة بين نسبة الجزء إلى الكل والاهتمام بالمساحة الكلية للتكوين هى أمور عرفها المصرى القديم ليس فقط فى اللوحة الإجمالية وإنما أيضـا فـى نسـب الأشخاص المرسومة وعلاقاتهم التشكيلية مع ابتعاده عن قواعد المنظور التقليدية ولم يعتمد على مجرد التسجيل لمنظر واقعى يعبر عن لحظة وقتية فكـان دائمـا يبحث عن وضع مريح للأشخاص مثل رسمهم وهم واقفين أو يقدموا سـاق عـن الأخرى وعندما يرسم أشخاص يتحركون فنادرا ما تميل أجسامهم فى حـركة المشـى العاديـة كما لا نرى أقدامهم ترتفع عن الأرض حتى لاتتنافى مع الاسـتقرار الـذى يبغيه وهذا ما نراه بوضوح لى لوحة ندا " العمل فى الحقل " من خـلال الأشـخاص المرسومين ونلاحظ التحرر فى شكل الفتيات الذين يعملون فى الحقـل ونجـد هـذا الـتحرر عـند المصرى القديم أيضا من خلال رسمه للعمال والفلاحين والخدم والأطفال والحيوانات فقد عبر عن تلك الحركات الفنية التى يراها فى الواقع.



شكل (٢٠)



شكل (٢١)

كمـــا يصور العناصر فى أكثر من خط أفقى حتى يجعل عناصره واضحة السمات فنجد العناصر مصفوفة الواحد تلو الآخر فعند رسم أشخاص ، مثلا نجدهم متجاوريـــن حتى لا يختفى شخص وراء شخص آخر ولكنه فى بعض الموضوعات كـــان يصور أشخاص مختلطين ويخفى من أجسامهم ما يتقاطع مع جسم آخر حتى يثبـــت أنـــه يستطيع تصوير مختلف الأشكال من التصوير ولكنها القواعد المحكمة المفروضـــة علـــيه هى التى تحدد طريقة الرسم والتلوين فى الفن المصرى القديم ، فاللوحـــة تقســـم إلى أجزاء كل جزء مستقل بذاته وإن كان يجمعهم وحدة الموضوع ويرســـم رأس الإنسان فى الأغلب من الوضع الجانبى وبالرغم من ذلك ترسم العين وكأنهـــا مـــن الأمـــام ثم ترسم باقى تفاصيل الوجه من الوضع الجانبى ويلون وجه الرجل باللون الأحمر المائل للبنى وأصفر محمر قليلا بالنسبة للسيدات وهذا الوضع الجانـــبى فـــى اعـــتقاده من أفضل أوضاع التصوير حيث تبرز شخصية الشخص المرســـوم وتوضـــح جماليات الرأس والجمجمة ولم يهتم بإبراز الفاتح والغامق فى تلوين الوجه.

ونلاحـــظ فـــى لوحة ندا الاستفادة من كل الأركان السابقة مع عمل تكوين متمـــيز حـــرص فيها ندا على صنع اتجاهات للعناصر المرسومة فالمستويين الثانى والثالث تتجه فيهما العناصر إلى يسار اللوحة ، وكذلك الرجل والحمار فى المستوى الأول يـــتجهان إلـــى يسار اللوحة أيضا وتتجه الفتاة الواقفة إلى يمين اللوحة محققة توازنـــا فى المستوى الأول يجعل حركة العين لا تندفع خارجة من اللوحة والألوان فـــى اللوحة موزعة دون الاهتمام بمصدر الإضاءة وإنما يوزع الفنان الألوان بغض الـــنظر عن الضوء الواقع عليها ودون أن يبذل محاولات للإيهام بالمنظور المرئى للموضـــوع الواقعى ليس عن عجز فى فهم قواعد المنظور أو الظل والضوء وإنما بســـبب تميزه بمفهوم خاص عن الزمان والمكان والحس الخاص فى إدراك الحقيقة وهـــو مـــا يمـــيز الفـــن فـــى التصوير المصرى القديم الذى كان يستخدم الألوان المصـــنوعة عـــن مســـاحيق الأحجار والصخور الملونة والأكاسيد المعدنية الملونة

والــتى اســتخدمت بكثرة نظرا لثباتها ، أما اللون الأبيض فينتج من الحجر الجيرى المــتوافر بكــثرة وإن كان استخدامه تم فى عصر متأخر نظرا لظروف تحوله إلى جــير حى والتى تتطلب درجة حرارة عالية تصل إلى ١٠٠٠ م ويطفأ الجير الحى بالماء عند استخدامه كما يستخرج اللون الأبيض من الجبس الموجود فى مصر منذ القدم وقد يستخدم الفنان المصرى القديم اللون الأبيض للتعبير عن الخلفيات والثياب فى نهاية الأسرة الثامنة عشرة .

ونلاحــظ اســتخدام المــلاط فى تحضير الأرضيات وهو عبارة عن خليط الطين والرمل والجير أو يكسى الطين بالجبس وهو مادة غير شفافة تصلح لتحضير أرضــية الرســم أو يحضر السطح بالجص وهو عبارة عن طين وجبس مع الغراء وهــو مــن المــواد المثبــتة للألوان استخرجه المصريون عن طريق غلى العظام والجلــود والغضاريف مع الماء على النار ثم تبخيرها حتى تصير مركزه ثم يصب فــى قوالب حتى تتحول إلى مادة صلبة واستخدم الغراء كذلك فى سد مسام الأسطح المــراد تلويــنها عــن طريق دهانها به وقد استخدم الغراء كذلك عن طريق خلطه بالألوان للعمل على تماسكها .

كمــا استخدم الفنان المصرى القديم نوعا من الرسوم يسمى حاليا بالفرسك (Fresco) وهــى كلمــة ايطالــية وتستخدم فى هذا النوع من الأعمال الألوان المائية للتصوير فوق سطح صلب فيرسم مباشرة فوق الجدار من الحجر الجيرى بعد صقله جيدا أو يكسى السطح بطبقة جيرية وهى عبارة عن جير يعجن مع الرمل فى الماء هــذا الجير عبارة عن هيدروكسيد الكارلسيوم ويسمى بالجير المطفيء لأنه ينتج من عملــية حرق الحجر الجيرى (كربونات الكالسيوم) والتى تحولت بعد الحريقة إلى أكســيد الكالســيوم (الجير الحى) وهو مادة ملتهبة تطفأ بإضافة الماء إليه فيصبح جــير مطفأ أى هيدروكسيد كالسيوم ويعجن الرمل بهذا الجير بنسبة اثنين رمل إلى واحــد جــير بشــرط أن يكون الرمل خشنا نوعا وتترك هذه الطبقة الجيرية حتى تتصــلب ثم تضاف إليها طبقة أخرى مكونة من الرمل الناعم مع الجير بنفس النسبة

٢: ١ ثـــم يصـــور فوقها الفنان قبل أن تجف وفى هذه الحالة تتغلغل الألوان داخل مســـام الســـطح الواسعة فيحدث الثبات والاستمرارية التى يبتغيها المصرى القديم، كذلـــك يؤثـــر عـــدم جفاف السطح فى درجات الألوان المستعملة فمن الممكن جعل اللون هادئا أو يفقده سخونته ودفئه ، لذا نلاحظ خلط الألوان المستعملة بمادة غروية كالصـــمغ ولكـــن بنســـبة بسيطة جدا لأن الأساس فى التصوير بطريقة الفرسك هو التغلغل وفى كل الحالات فلابد من إتمام اللوحة سريعة قبل أن تجف طبقة التحضير وتم استخدام الألوان الممزوجة بالصمغ فى الدولة الحديثة .

وهـــناك طريقة أخرى استخدمها المصور المصرى القديم فى أعماله تعرف الآن بالتمـــبرا وقـــد اعـــتمد عليها الفنان عند تصويره للأعمال الهامة أى الخاصة بـــالملوك والأمراء والآلهة فى المعابد واستخدم فى هذه الأعمال الألوان بعد مزجها ببـــياض البـــيض (زلال البيض) وذلك لأنه وجد فى هذه المادة بعد جفافها عازلا عن العناصر الجوية التى تسبب التلف شأنها فى ذلك شأن المواد الراتنجية ، أما فى الأعمـــال ذات الأهمـــية الأقـــل فاستعمل الصمغ فى معظمها ولذلك تعرضت هذه الأعمـــال عـــند غسلها إلى الإزالة واتضح من التحليل أنها كانت مذابة فى الصمغ. وألـــوان التمبرا تحضر عن طريق خلط المساحيق بمادة غروية كالصمغ أو الغراء المســـتخدم مـــن جلد الأرانب أو السمك أو زلال البيض أو صفار البيض أو خليط الصـــفار مع البياض أو جيلاتين ويحضر السطح بهذه المادة الغروية التى اختارها كوسيط لألوانه حتى يتشبع السطح ثم يقوم بإعداد طبقة التكسية للسطح تحتوى على نفس المادة اللاصقة التى اختارها وهى عبارة عن عجينة من مسحوق أبيض دقيق الحبيبات، يفضل مسحوق كربونات الكالسيوم المعملية مع المادة اللاصقة ثم يصور فـــوق هذا السطح بالألوان المذابة بنفس المادة الغروية مما يجعل هناك تجانس بين الســـطح والألـــوان التى عليها فيضمن لها الثبات والاستمرارية حيث تتعامل اللوحة مع العناصر المناخية من برودة وحرارة وانكماش وتمدد بمعدل واحد فلا يحدث لها

انفصـــال أو تشققات، وقد استفاد الفنانين المعاصرين ليس فقط ندا والجزار وإنما فى العالم أجمع من التقدم الفنى للمصور المصرى القديم.

وبعد فقد استطاع ندا بما ورثه من تراث أن يضفى على أعماله قوة التعبير الـــتى تجمع بين البساطة فى الرسم والتلوين والأسلوب الجمالى فى الإنتاج مما يدل على أستاذية فى الشخصية الابتكارية.

ففى لوحة " سجادة شعبية " تأثر الجزار بالفن الإسلامى ومن هذه التأثيرات ما هو رابض فى وجدان الفنان ويعاد صياغته مع باقى الموروثات التى استفاد منها ولا يظهر بشكل واضح ومنفصل فى اللوحة ومنها ما هو مؤثر على بعض الأعمال المرســـومة مثل لوحة " سجادة شعبية والتى يظهر فيها تأثيره الفنى فى تكوينها مع المخطوطـــات العـــربة التى تجمع بين الرسم والكتابة وهى أحد المواد المدونة فى جانب اللوحة الحزينة ويقول فيها:

" مواليد عرايا وعذارى بتتخلق

سندس حكايته مجبوكة شراشبها

كوالين شفايفه تتعشق بأنفاسها

خارجة من الجوف تتغربل براكينها

مواكب ما لها آخر تشوفها العين

مزاميرها وصاجاتها والدفوف عالين

جاية من النبع اللى رواه الدم

جاية يا حالم الليل والنهار والعمر

جاية يا سيد الجمال والدلال والسحر

يا حاطط الصبار على قبور اللطف



شكل (٢٢).

يا صايغ المعنى جوه عشوش النسر

يا شارب الود من صدور الأم

يا قاسم العين ويا عجول البر

يا جامع الحب، فى الرأس مش فى الجراب الحب

يا طالب السعد ، مش باليد أو بالكلام السعد

يا راغب النور، شوف الخلايق وشوف طبايعها

تلقى المعانى فى الخلايا والحساب والجبر

تلقى الإله معادلة تحير وحاصل ضرب

والنفس حق، وعينى تعرف مقاصدها

وأفلاك دايرة والليل مزاملها

شغل الكلام يا سلام عليه محسوب

اللى اتجمع له سر الوجود له وجود

وهى مكتوبة بخط النسخ وهى متآلفة مع باقى عناصر اللوحة.

اللوحة مستطيلة وتصور أربعة أشخاص مرسومين بشكل دائرة يمسك كل فرد منهم بيد الآخر والخط الدائرة هو خط لا نهائى ويرمز للأبدية وله قدرة على احتواء باقى العناصر كما أن له قدرة على اجتذاب العينى وقد استخدمته الجزار هنا ربما للتعبير عن دورة الحياة واللجوء إلى المعتقدات الدينية وكذلك الفلك والأحجبة للتغلب على خوفهم من المصير المحتوم وهو الموت مهما طال الزمن فالحياة تمضى على وتيرة واحدة فى دائرة أبدية حتى تصل إلى النهاية وهى الدائرة لا خلاص منها.

كما نلاحظ تأثير القرآن حيث أنه كتب بشكل دائرى جزء من آية: "فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد " (سورة ق: الآية ٢٢).

وقد استفاد الجزار كثيرا من الفن الإسلامى خاصة فى فكرة تحوير الشكل عند الفنان المسلم فى شكل (٢٣) وهو قطعة من الحرير الملون بزخارف نباتية وحيوانية مجردة استخدمت فيها الحيوانات كعنصر زخرفى بعد تحويرهم وتوزيعهم مع باقى العناصر الزخرفية وتقسيم اللوحة إلى مساحات هندسية والألوان أحمر طوبى مع أخضر غامق وأصفر فاتح. واللوحة منفذة بدون عمق أو بعد منظورى ولكن التكوين محكم وموزع بصورة مميزة وبعناية شديدة وحين نقارن بين هذه السجادة من الحرير وبين لوحة الجزار سجادة شعبية نلاحظ أن الفنان قام بتوزيع العناصر فى شكل دائرى وهم أربعة أشخاص يمثلون اتجاهات مختلفة فهناك تباين فى ملامح وجوههم وكذلك لون بشرتهم ونوع ملابسهم فقد حرص الفنان على أن يجعل لكل شخص فيهم سمة خاصة مميزة له ويرتبطون عن طريق تلامس أيديهم فى الدائرة المرسومة فيها ويقع فى منتصفها رسم زخرفى بشكل آخر يشبه وفى مكان العين رسم ثعبانا كما أن لهذه للسمكة قرنان وثلاثة أرجل كما تنبت منها شجرة مثمرة وهى مرتبطة فى الوجدان الإنسانى بالحياة والخير وهى هنا رأسية لتكسر حدة الدوائر المرسومة وهى ملونة باللون الأخضر أما الثمار فتوحى بأنها تفاح ربما لترمز لبدء الخليقة حيث آدم وحواء والخروج من الجنة بسبب التفاحة المقطوعة من الشجرة التى هى السبب فى دائرة الحياة والموت التى يعيش فيها الناس على مختلف أجناسهم ملونة باللون الأبيض لتؤكد على أنها مركز اللوحة كما أنه رمز للصفاء والطهارة وقد ردد الجزار اللون الأسود فى جلباب الرجل الذى تمتد يده فوق ذيل السمكة الأبيض لصنع تناقض لونى بين الأبيض والأسود كذلك حتى يجعل العين مستمرة فى النظر إلى اللوحة بشكلها الدائرى دون تشتيت على اتجاه الذيل إلى خارج اللوحة كذلك لون بشرة الرجل المقابل له فى الدائرة أسود والرجل الذى بينهما حدد ملامحه وزخرفت ثيابه باللون الأسود.



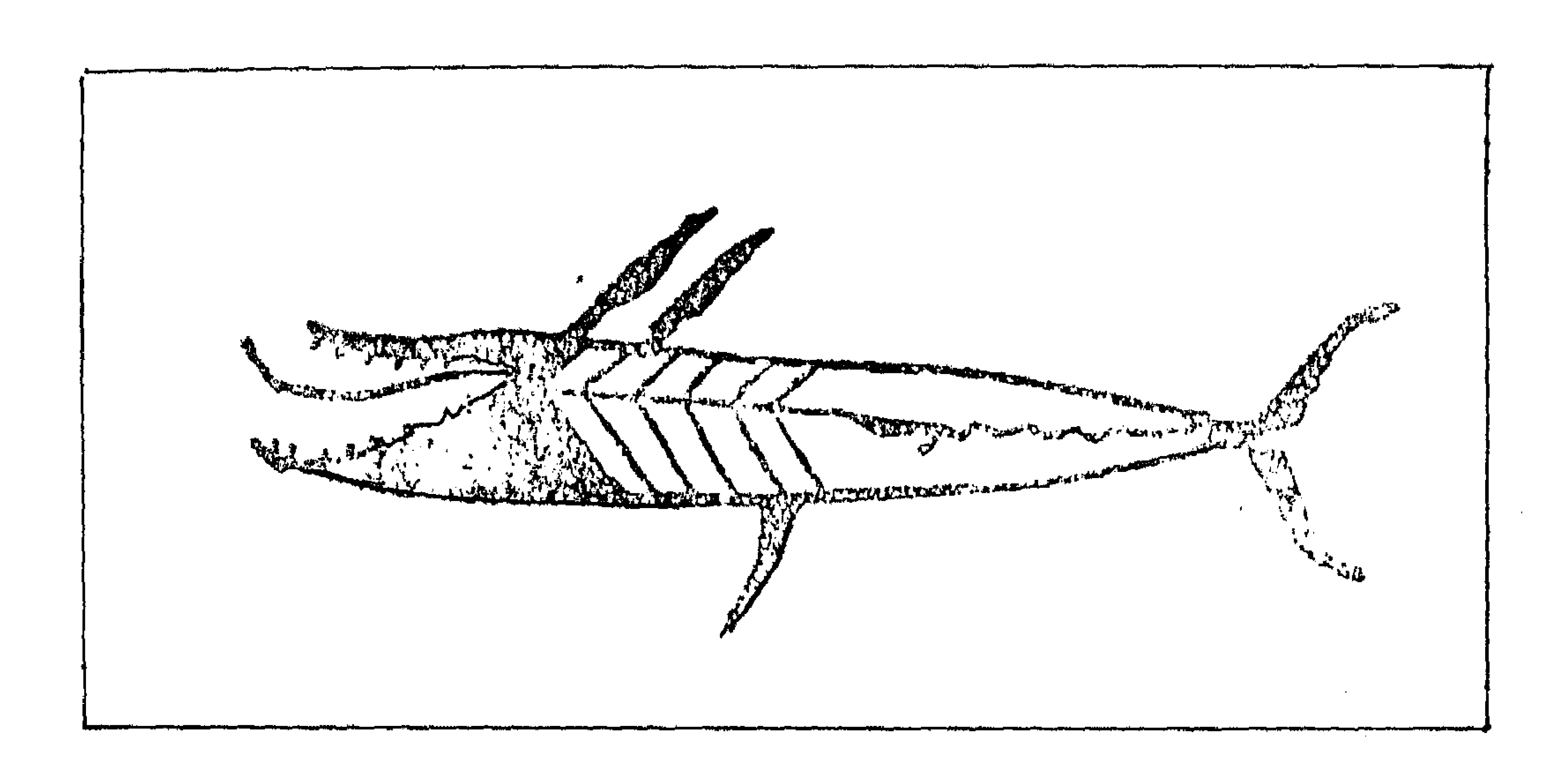
شكل (٢٣)

ولكل فرد منهم ملامح خاصة لوجهه تدل على اختلاف وجهاتهم ربما للتعبير عن الأجناس العربية المختلفة فهم يرتدون جميعا زى شرقى أو للدلالة على المذاهب الدينية الربعة وداخل الدائرة التى يصنعها الرجال بأيديهم نلاحظ وجود رسم للعقرب ويجاوره خارج الدائرة رسم للجمل وربما يكون هذا كدلالة على برجى العقرب والحمل وهما من الأبراج السماوية نظرا لاهتمام الجزار بعلم الفلك والنجوم وهو من أقدم العلوم فمنذ العصر الفرعونى والاهتمام بعلم الفلك والتنجيم وأثر دورة الشمس على حركة الكواكب وقد استخدم الجزار هذه الرموز وربطها بالدائرة فهى مرتبطة بالإنسان وبقدره وتسير معه أينما كان ومربوط بقدم الرجل فى أعلى يمين اللوحة سلسلة مدلاة فى آخرها مفتاح وفوق الرجل يوجد شكل فيما يبدو ساعة يخرج منها أشعة تذكرنا برسم شمس آتون عند الفراعنة. وهى ناتجة عن توحيد العبادة فى عهد أخناتون والذى حفلت فترة حكمه بالجديد فى مجالات الفنون من حيث لجوئهم إلى المعابد المكشوفة التى يغمرها الشمس وقد حدثت ثورة فى الفن فى تل العمارنة أيام حكمه ورسم الفنانون فى عهده أصابع القدم الخمسة بشكل طبيعى ثم عاد الرسامون مرة أخرى إلى سابق عهدهم فى الرسم وخصوصا رسوم الآلهة والأقدام مستقرة على الأرض لا ترتفع أى منها عن الأرض فى معظم الأحيان.

وقد استخدم الفنان المصرى الكثير من العناصر فى لوحاته وتجد الخط المستقيم والمنكسر والمنحنى والدائرى مثلما نجده فى الفن الإسلامى كذلك العناصر النباتية والحيوانية المحورة لأشكال هندسية وأدخل الكتابة الهيروغليفية فى أعماله فالعلاقة بين الفن الإسلامى والفن المصرى القديم علاقة وثيقة وكذلك الحال عند المصور المصرى الذى يمثل عناصر التراث فى بيئة معينة لا ينضب ينهل منه كيفما شاء صانعا وجدانه الفنى. فعندما ندقق النظر فى أعمال عبد الهادى الجزار نجده قد حقق لنفسه مكانة متميزة ناتجة عن فن أصيل له مذاق خاص معطر برائحة التراث ممزوجة بالمعاصرة فى إطار فنى لا يتكرر.

ويــرى سـيد عـبد الفتاح فى تحليله لهذه اللوحة أن السمكة المرسومة فى منتصــف اللوحـــة هى سمكة الحوت والمقصود بالحوت هنا هو حوت يونس ابتلع يونس عليه السلام فظل فى بطن الحوت حتى لفظه الحوت بأمر ربه وعين الحوت هـــى رأس يونـــس ويوجد رسم باللون البنى الفاتح جدا فوق الأبيض يوضح الجزء العلـــوى من شخص مادا يديه ويرتدى عباءة ويرجح أنه يونس وذلك لرسمه بدرجة خافـــتة كدلالـــة علـــى وجوده داخل الحوت وتنبت من جانبه شجرة لأن يونس بعد خـــروجه مـــن بطـــن الحـــوت ظلله ربه بشجرة. وشكل الحوت المرسوم هنا يشبه الطريقة التى رسمه بها الفنان البدائى..

كمـــا نرى في شكل (٢٤) وهو عبارة عن رسم بدائى لحوت أبيض يتشابه كثـــيرا مع الشكل الذى رسمه الجزار وبالرغم من أن نسبة كبيرة من أعمال الفنان الـــبدائي كانـــت نتاج الذاكرة إلا أننا نستطيع أن نلاحظ وجود بعض الفنون البدائية والـــتى تستطيع محاكاة الواقع مثل فنون البوشمان البدائية والتى وصلت إلى مستوى فنى رفيع وتعتبر الكثير من لوحاتهم مرسومة لخدمة طقوسهم الدينية السحرية، ففى بعـــض الأحيان ترسم الحيوانات التى سيذهبون لصيدها ثم أصابتها بالسهام الحقيقية ويســـتدل علـــى ذلـــك مـــن الثقوب الموجودة على الحيوانات المرسومة فى بعض الكهـــوف ، كذلـــك رسوم لرجال يلبسون رؤوس غزلان وأقنعة أخرى مختلفة ربما لمـــزاولة الســـحر وهم فى ذلك يحاولون الحصول على قوة سحرية على الحيوانات التى سيذهبون لصيدها، ويتشابه هذا مع الاعتقاد بإمكان إلحاق الأذى بأى كائن حى عـــن طـــريق الإضرار بصورة مرسومة له وذلك لأن ظل الإنسان نابعا منه فينال الإنســـان الـــبدائى قوة تمكنه من التغلب على الحيوانات ، وقد رسمها الفنان البدائى بـــبراعة ولأنهـــا كانت تمثل له أهمية تفوق أهمية الإنسان نفسه وهو يرسمها حتى تســـتوفى الغـــرض منها ثم يرسم فوقها أو يغطى الجدار بطبقة بيضاء حتى يصلح لتصوير حيوانات أخرى وبعض الرسومات كانت مغطاة بكتل من الأحجار بصورة مقصـــودة ربما لبعض الأغراض السحرية أو للخوف من شراسة هذه الأشكال وقد



شكل (٤٢)

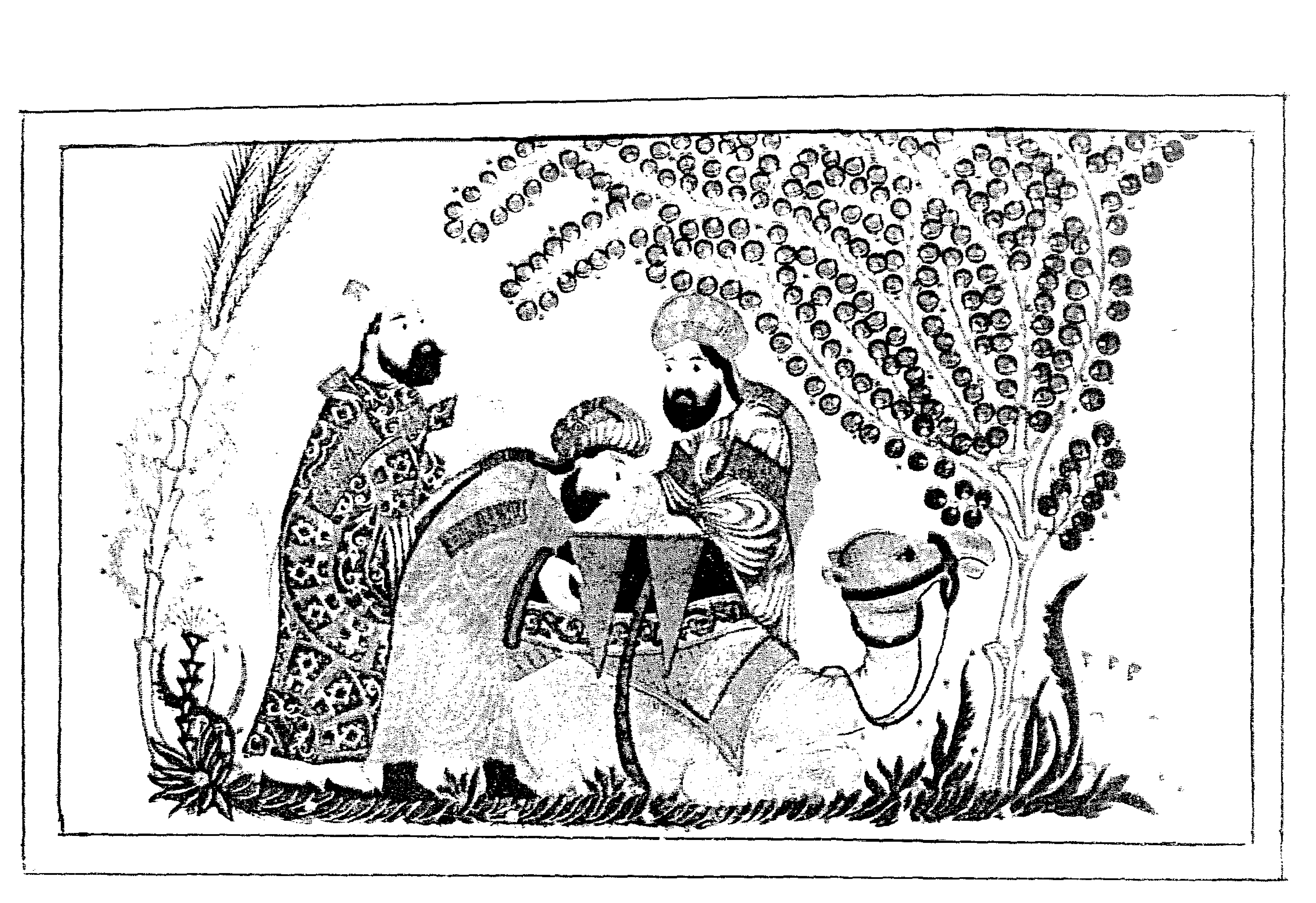
رســم الفنان البدائى الكثير من هذه العناصر فى الأماكن المظلمة من الكهوف وهذا يؤكد أن الهدف منها لم يكن التزيين وإلا كان رسمها فى أماكن مضيئة وظاهرة بدلا مــن استخدام المشاعل للإضاءة نظرا لبعدها عن النور ورسوم الفنان البدائى تعبر عــن أفكاره ونظرته للوجود والكائنات المحيطة على أنها تحمل الكثير من الغموض جعله يحاول السيطرة عليها بمختلف الطرق والوسائل.

والخلفــية ذات لــون محايد هو الرمادى المخلوط بالأزرق مع لمسات من الأخضــر لكسر مساحة اللون . والمنظور الذى رسمت به العناصر يؤكد على أنها ستعلق فى السقف. فزاوية رؤيتهم ستكون أوضح فى هذا المكان.

وخــارج الدائــرة المرســومة جمل وهو مرتبط عند الفنان الشعبى بالصبر وقلمــا نجده مرسوما عند الفنان البدائى أو المصرى القديم الذى رسم مختلف أنواع الحيوانات ولكنه رسم بكثرة عند الفنان المسلم.

ففــى شــكل (٢٥) وهــو لوحة من مقامات الحريرى رسمها فنان العصر العباســى يحيى الواسطى توضح ثلاثة أشخاص فى أوضاع مختلفة وبجوارهم جمل يســتظل بشــجرة، واللوحــة ذات ألوان زاهية كما هو الحال فى لوحات المقامات والمخطوطات وإن كانت تختلف قليلا حسب المدرسة التابعة لها فمدرسة بغداد مثلا تمــتاز مخطوطاتهــا بالبســاطة والحساسية فى الرسم والتكوين ويظهر فيها وجوه الأشخاص عربية صميمة واهتموا بالزخارف على الملابس والألوان لا يفصل بينها ســوى خــط تحديــد غامق كما تميزت المدرسة المغولية بالواقعية والدقة فى رسم العناصــر والمــناظر الطبيعية وقد رسموا مواضيع المعارك الحربية ، كما رسموا الحــياة العائلــية والصــيد ورسوم توضيحية خاصة بالكتب المختلفة فخرجوا عن التكوينات المألوفة وإن كانت أشخاصهم ذو مسحة صينية.

أمــا المدرســة التيمورية فكانت تعبر عن الأشخاص والأشجار والحيوانات والمــبانى محــتفظة بطابعها الزخرفى الأنيق. والتأثير فى هذا العمل بالمخطوطات



شكل (٢٥)

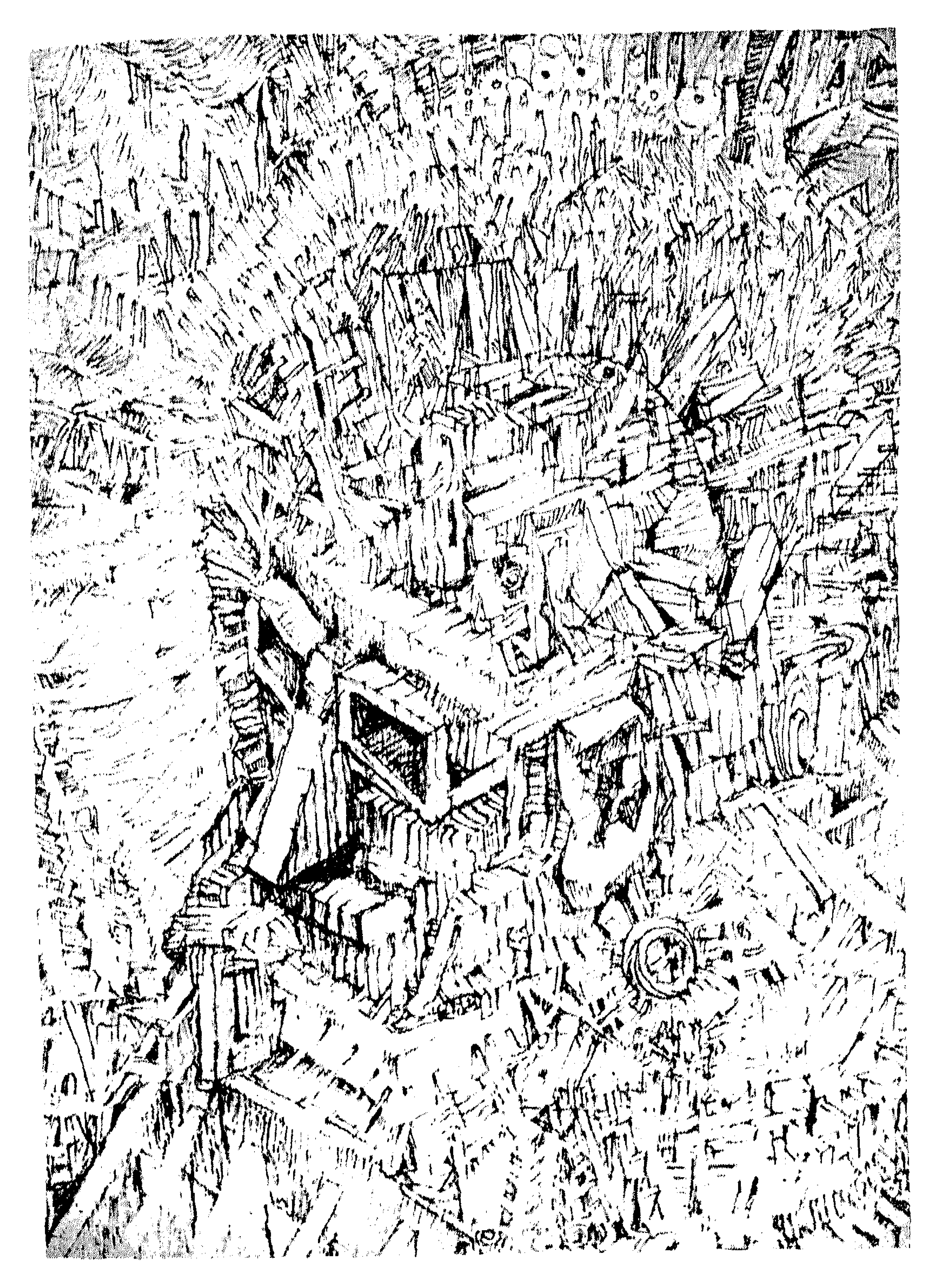
العربـــية لـــيس مـــن خـــلال الجمع بين الكتابة والرسم فقط وإنما من خلال تحديد العناصر باللون الداكن وكذلك الألوان المستخدمة فى التصميم حيث امتازت الألوان فى مدرسة مصر عموما باستخدام الألوان الصريحة فى مساحات لونية بدون تدريج وهـــى ألـــوان قليلة مثل اصفر الترابن والأحمر وأزرق الكوبلت والأخضر والبنى، واســـتخدام الدائـــرة فى التصميم فى لوحة " سجادة شعبية " يتضح فيه التأثير بنظام الزخـــرفة الإســـلامى الـــذى أنتج العديد منن التصميمات الزخرفية التى لعبت فيه الدائـــرة دورا هامـــا مع باقى عناصر التكوين فمنها تبدأ العناصر وإليها تنتهى فنجد الخطوط الهندسية الممتدة والمتشعبة من مركز الدائرة متخذة نماذج تجريدية الشكل مـــع الاســـتفادة مـــن العناصـــر المختلفة لعمل فنى واحد، كما أن استخدام العنصر الحـــيوانى والآدمـــى فـــى عمل زخرفى هو إنتاج فنى إسلامى بالرغم من اهتمامها بالـــزخارف النباتية والهندسية إلى جانب الكتابة والتى لها أهمية خاصة فقد أصبحت اللغـــة العربية والكتابة العربية عاملين جوهريين فى كل ما أبدعه الفنان المسلم من أعمـــال فنـــية ، كما استخدمت الكتابات فى تكوينات زخرفية مستقلة ككتابة القرآن والأحاديـــث والأمـــثال والدعـــاء والشعر ، فالمسلمون هم أول من أبرزوا جماليات الخط واستعملوه كوحدة زخرفية نظرا لاكتساب اللغة فى العقيدة الإسلامية نوعا من التكريم نظرا لأنها لغة القرآن.

وقـــد اعـــتمد الفنان المسلم فى كثير من الأعمال على الخط الذى استخدمه كمعـــنى جمـــالى مستقل والخطوط أنواع ممثلة فى الخط المنحنى والذى يتحرك فى حرية فى مساحة الزخرفة ويعطى إحساس بالاستمرارية والخط الهندسة الذى يعطى إحســـاس بالاســـتقرار يستخدمه فى تحديد المساحات التى تحوى الخطوط المنحنية فيتآلف الخطان اللين والهندسى مع اختلاف تأثير كل خط وتتغير صفة الخط حسب الخامة المستخدمة فى العمل الفنى.

وقد استخدم الجزار الخط كعنصر مستقل فى لوحاته وبخاصة تلك المرحلة الـتى اعتمد عليه فيها لرسم التفاصيل الدقيقة فى لوحاته المليئة بالمعدات فى مرحلة الستينات.

وفـى شكل (٢٦) " ديناميكية السد العالى " نجد حركة الخطوط العديدة فى اللوحـة والـتى تـتابع وتـتعانق مع تلاقيها فتحدث تآلف بين الأضداد كما تحققت الديناميكـية المـرجوة من هذا العمل عن طريق الاتجاهات اللانهائية للخطوط مع تـنوع الخطـوط الهندسـية والاهـتمام بالتفاصيل الصغيرة والتى تشبه من كثرتها المنمنمات الإسلامية وهى عبارة عن أعمال التصوير لأشكال دقيقة جدا سواء كانت أشكال هندسية أو أشكال نباتية فهى تتكون من خطوط صغيرة ونقط ووحدات دقيقة مثلما هو الحال فى هذه اللوحة مع اختلاف الموضوعات وهى تكون إما بلون واحد مـثل الكثـير من أعمال الجزار فى هذه المرحلة أو بعدة ألوان فوق أرضية تكسو السـطح المرسوم وهى تستخدم فى مقدمات الكتب الدينية وبدايات الفصول فى هذه الكتـب مصـورة فـى أعلاهـا بمساحات من المنمنمات وهذه الرسوم عبارة عن مسـاحات صغيرة فى المخطوطات ولا تشكل فى معظم الأحوال عمل فنى منفصل مثلما هو الحال عند الجزار ، وإنما هى فى الأغلب جزء من عمل فنى أو مخطوط وتـنفذ على الأرضيات المختلفة مثل رق جلد الغزال بعد تجفيفه وتبييضه باستخدام الجـير الحـى ثم الدعك بقطنة ملفوفة على عصاة بعيدا عن اليد بعد الحصول على لون أبيض نوعا يمكن إحضار قطنة مبللة بالماء لإزالة الجير المتبقى ويترك ليجف أو يحضر السطح بمسحوق أبيض مع غراء ويدهن به السطح.

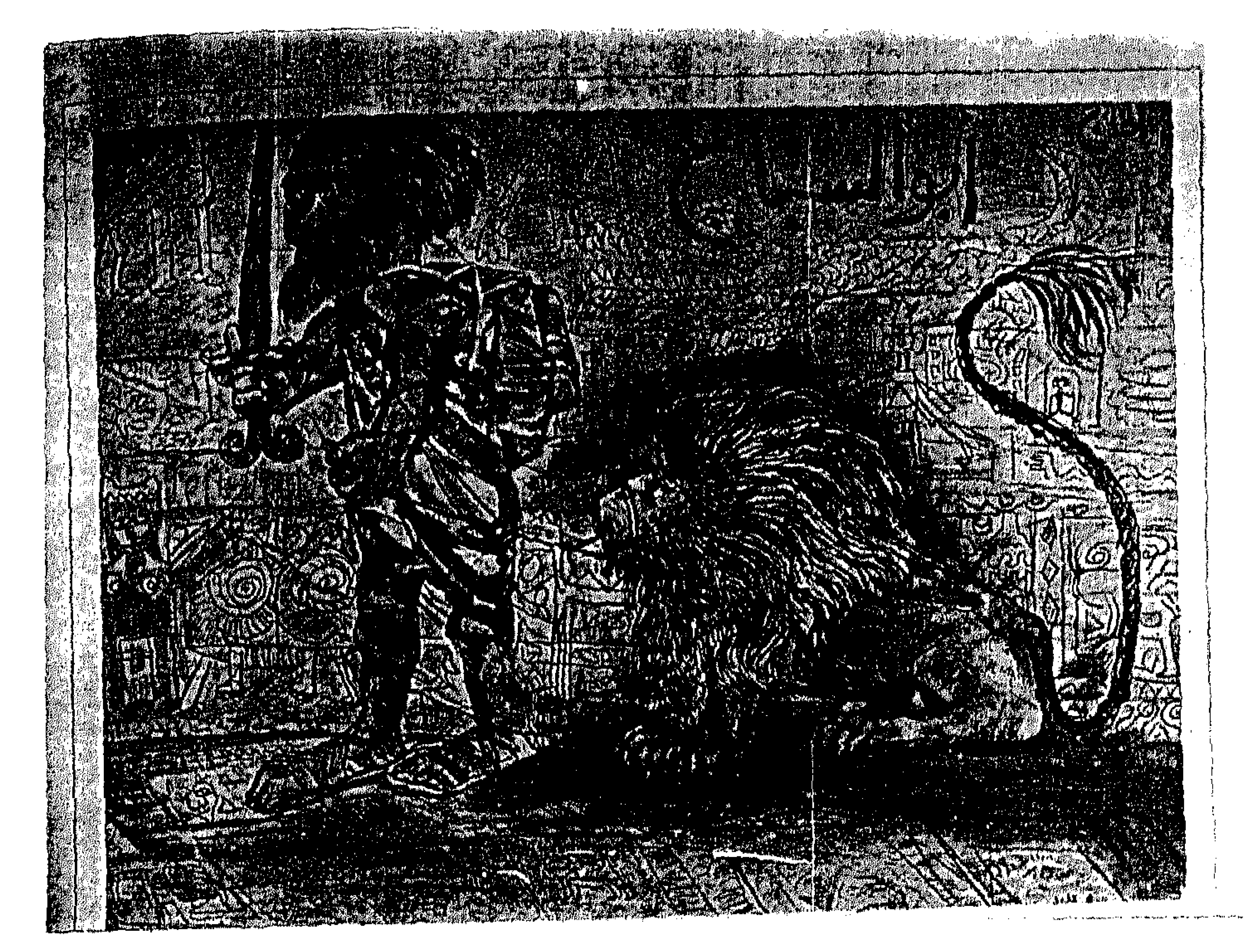
ومن الممكن استخدام لون جلد الرق على طبيعته بعد إزالة الدهون بعصير البصر أو الثوم أو كبريتات الكينين ثم يدهن السطح بمرارة الثور وهى مادة غروية وبعد جفاف السطح يتم التصوير فوقه أما اللوحات الورقية فتشبع جيدا بالماء وتترك لـتجف فيصـبح الـورق الأملـس جاهزا للتصوير بالمنمنمات وهى نفس الطريقة المستخدمة حتى اليوم للتصوير بالألوان المائية بشكل عام فوق الورق .



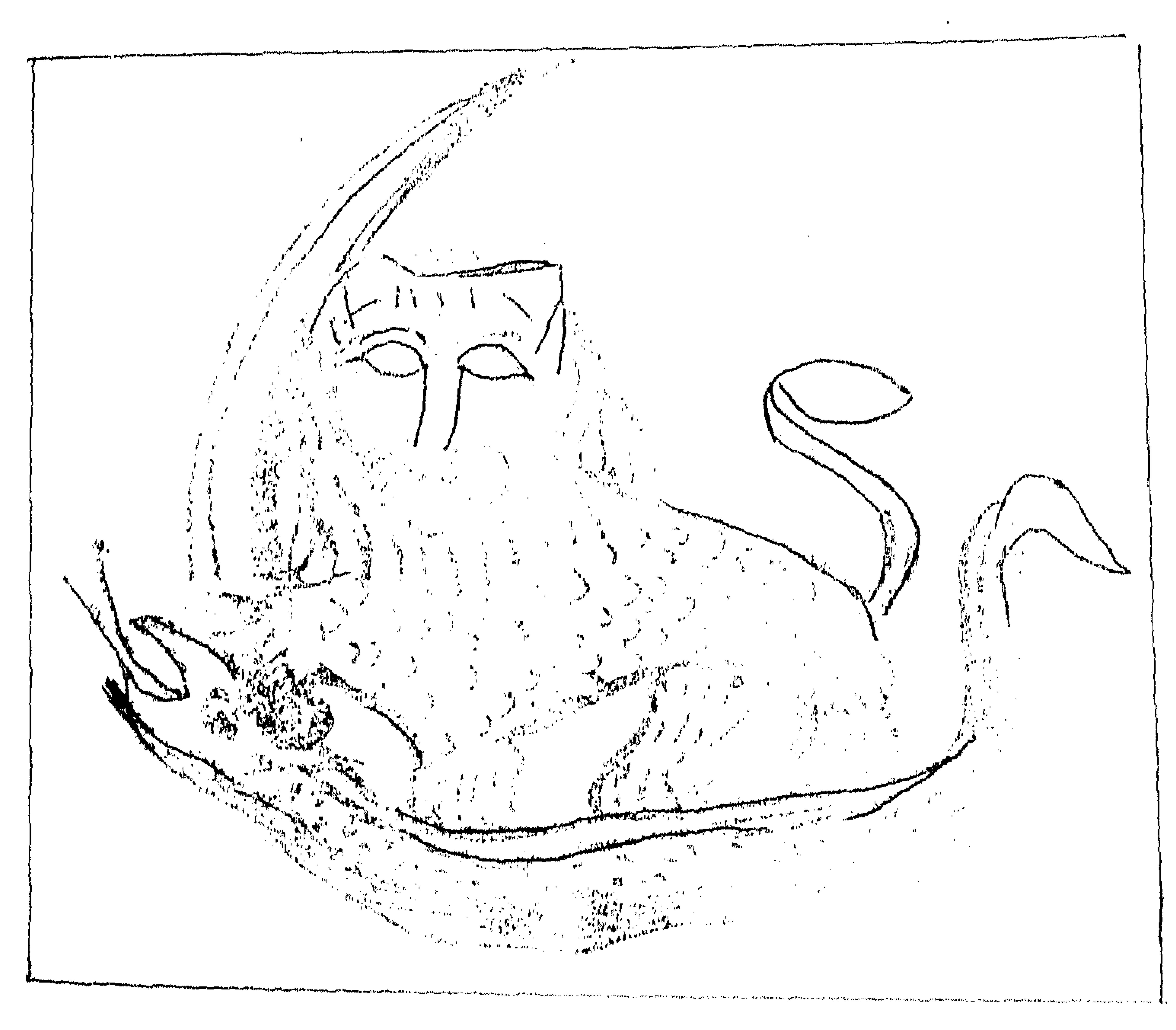
شكل (٢٦)

وفـــى شكل (٢٧) لوحة " أبو السباع " وهى من الموضوعات الشعبية التى رســـمها الجـــزار وهى تمثل رسم لأحد الحجاج العائدين ويدعى أبو السباع صوره الجـــزار وهو ممسكا سيفا ويمسك فى يده لجام أسد مربوط وهو يجره خلفه ويعطى لــــه ظهره كدلالة على الشجاعة الشديدة وقوة الشخصية إلى جانب الثقة فى قدراته ، كذلـــك فى سيطرته على الموقف، وهذا الشكل يذكرنا بالشكل الشعبى لأبو الفوارس شـــكل (٢٧م) وهـــو إحدى رسوم الوشم التى يستخدمها الرجال فى الأحياء الشعبية كدلالــــة علـــى قوتهـــم وهو يمثل رأس إنسان وجسد أسد حتى يعبر عن مدى القوة الجسدية مع قوة العقل وهو يظهر هنا ممسكا سيفه أيضا.

وقـــد تـــناول الفنان الشعبى موضوع العودة من الحج بصورة كبيرة فنجده دائمـــا علـــى جـــدران منزل أى حاج عائد من السفر وخاصة فى الأحياء الشعبية ويعتـــبر هـــذا النوع من التكريم والاحتفال بمناسبة الحج ويقوم الفنان الشعبى برسم الكعبة، كما يصور مراحل رحلة الحج ويجمع بين عدة حوادث لا يمكن تجميعها فى حـــدث واحـــد فـــنجده يرسم السفينة والطائرة والجمل، ومن الممكن رسم الحمامة الـــراقدة علـــى بيضـــها وزهور لتزيين الرسم ، كما لا ينسى رسم الحاج نفسه إلى جانـــب الكـــتابات الـــتى هى عنصر هام ومكمل للعمل الفنى فعبر عنها بعدة طرق مخـــتلفة أغلـــبها كـــتابة عادية على سطح المنازل تمثل المباركة للحاج واسمه إلى جانـــب بعـــض الآيات القرآنية والأدعية والأحاديث ، وهو يكتبها إما متجاورة مع الأشكال أو على هيئة كنار يحيط بالشكل أو يكتبها فى أشكال هندسية، وهو يستخدم فـــى توزيعهـــا الـــتكرار مع التضاد اللونى الذى تحقق بسبب طلاء السطح بالألوان الفاتحـــة المضـــيئة. وفـــى الريف يرسم الفنان الشعبى فوق المنازل المبنية بالطوب اللبن بعد دهانها باللون الأبيض أو السماوى ثم يرسم فوقها الموضوع المراد رسمه وعـــادة مـــا يكون متصلا بأهل المنزل كالزواج أو الحج مع إضافة الكتابة ثم يلون عناصـــره بالأكاسيد المخلوطة بمادة غروية أو يستخدم حاليا الألوان الجاهزة وهى ذات أنواع كثيرة ومتعددة.



شكل (٢٧)



شكل (٢٧)

وتستخدم الألوان في الكتابة فنلاحظ تنوع الألوان في كتابة الموضوع الواحد وهي جزء من العمل الفني ومكملة له والفنان الشعبي يستخدم في كل موضوع ألوان معبرة عنه وترمز إليه، والألوان لها مغزى في نفسه وهو يوضحها بحسب أفكاره فلا يهم لون العناصر الطبيعي فمن الممكن تلوين النباتات باللون الأحمر مثلا أو أي لون آخر وهو يميل إلى استخدام الألوان الصريحة الأساسية وله في ذلك عدة أسباب، أولا: لأن معظم أعماله تكون على الجدران وبالتالي يريد لها أن تكون مضيئة وظاهرة، ثانيا: لأنه يميل إلى أن تشع رسومه جوا من البهجة، ثالثا: لتتلاءم مع التسطيح في اللون وعدم استخدام الظل والنور الذي يميز عناصره.

وكما رسم الجزار " أبو السباع " ذو رأس وأنف كبيرة نجد أن الفنان الشعبي لعب الخيال عنده نفس الدور الهام فأثر على شخوصه ويتضح فيها الكثير من المبالغات في الرأس والأنف والعينين ليضفي على الشخص المرسوم القوة والذكاء وبالتالي فقد أهمل التشريح كما يرسم الأشياء التي يراها والتي لا يراها ما دامت الأشياء التي لا يراها معروفة لديه وابتعد عن المنظور فيرسم الأشخاص في عدة جوانب لا تتناسب وزاوية رؤيتهم مع الجمع بين مجموعة مشاهد في لوحة واحدة وكأنه يحكي قصة مع التعبير عن الأشخاص بخطوط بسيطة ومعبرة وملء الفراغات بالزخارف والرسوم الشعبية محققا إيقاعا وتنوعا بين زخارفه المختلفة، كما يرسم عناصر آدمية وحيوانية ونباتية مختلفة كذلك نجد في خلفية لوحة "أبو السباع" الكثير من الرموز والزخارف تغطي معظم مساحة الخلفية كما أن بطل اللوحة وهو الحاج أبو السباع مرسوم بحجم كبير وألوان منفردة تتفق مع بطولاته مثلما هو الحال مع البطل في الفن الشعبي الذي يحقق العدل المفقود فيرسم كل ما عداه بحجم صغير حتى يتحقق له السيادة على باقي شخصيات الموضوع وخاصة الشخصية الشريرة والتي تتفق في السير الشعبية جميعها على أنها تجسيد لكل ما هو قبيح ولا أخلاقي وتبعث على الكره وهذا البطل دائما ما يرسم في المنتصف

وتلتف حوله باقى الأشكال مع تعميق الجذور العميقة للمجتمعات فى موضوع السير الشعبية، وقد استخدم الجزار الخطوط بكثرة فى تحديد وإبراز المساحات والكتل والأشكال والرموز فهو مثله فى ذلك مثل الفنان الشعبى الذى يميل إلى التنوع فى الخطوط والألوان لتحقيق إيقاعات مختلفة سواء بالخط أو باللون حسب ملء المساحات بالألوان فينتج منها الفاتح والغامق مع تكرار الوحدات الزخرفية والرموز.

وفى شكل (٢٨) " عاشق من الجن " تؤكد اللوحة على موضوع الجن وتأثيره فى المعتقدات الشعبية وهى الأشياء التى تنبع من نفس الشعب ويؤمن بها وتختمر فى نفوسهم ويلعب الخيال الفردى دوره ليعطيها طابعا خاصا وهى موجودة بدرجات متفاوتة فى كافة الطبقات والعادات تحمل بصمات الشعب وتعبر عن شخصيته والاعتقاد فى وجود الجن والسحر متوارث منذ القدم، فمعظم الصور والتماثيل التى أنجزها البدائيون منها الآلهة والشياطين ومختلف أشكال التواتم الحيوانية والنباتية والتعاويذ السحرية والأقنعة صنعها الفنان البدائى لاستخدامها فى أغراض السحر وليحمى نفسه وأهله من الأرواح الشريرة. وفى الفن المصرى القديم نجد الاهتمام الشديد بالسحر والاهتمام بالحيوانات وتقديسهم مثلما قدسهم الفنان البدائى حيث الاعتقاد بتجسيد الآلهة فى أجسام الحيوانات، وقد اعتقد المصرى القديم أن جسم الإنسان مركب من الجسم المادى والأرواح المادية "كا" وتعرف بالقرين وهى تعود إلى الجسم بعد الوفاة ، كما اعتقدوا بوجود روح أخرى " با " تصعد إلى السماء وتمثل عادة على هيئة طائر وقد اهتموا بالمقابر لهذا السبب وزينوها بالمناظر الجنائزية كما كانت جدران المقابر مليئة بلوحات تسجل معالم حياة المتوفى اليومية وقيامهم بتقديم القرابين المختلفة للآلهة ورحلتهم فى العالم الآخر



شكل (٢٨)

حـــتى يمـــثلوا بين يدى " أوزوريس "(*) ومشاهد المحكمة وصور دفن الموتى بداية من التحنيط حتى نقل التابوت إلى مثواه الأخير.

كمــا أن ذكر الجن فى القرآن الكريم قد أكد من وجوده بالنسبة لعامة الناس حيــث أن ذكره لم يقتصر على الدين الإسلامى فقط وإنما فى كافة الديانات القديمة كمــا أن الاعــتقاد فى السحر والجن موجود حتى اليوم فى صور مختلفة ، فالثعبان الــذى صوره الجزار فى هذه اللوحة يعبر عن الجن حيث يعتقد أن الجن يتشكل فى صـــورة حـــية كمـــا أنه يقال أن الشيطان قد تنكر فى هيئة ثعبان للدخول إلى الجنة حيـــث اســـتطاع إغـــواء آدم وحواء بالأكل من شجرة التفاح ، لذا فالثعبان مكروه بالفطرة.

ويصـــور الجـــزار فـــى اللوحة عالم خرافى مكون من أشكال مخلقة فنجد الشكل الرئيسى فى اللوحة عبارة عن جسم حيوان والأقدام الخلفية لإنسان والأمامية مـــزيجا مـــن أطراف طائر وحيوان ورأسه رأس إنسان وله ذيل حيوان، كما يتدلى مـــن جســـده نتوءات تشبه ثدى حيوان وينزل منه سائل ربما المقصود به لبن وهو يســـقط على الأرض مكونا بحيرات صغيرة وهو له العديد من الثنائيات فى أوضاع محبة وهانئة.

(*) أسطورة ايزيس وأوزوريس تتلخص فى قتل الملك أوزوريس على يد أخيه (ست) وقيام إيـــزيس ونفتـــيس بالبحث عنه وإعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزوريس ثم ولدت منه طفـــلا هو " حورس " الذى يتغلب على ثعبان وقد خرج حورس عندما بلغ أشده بحثا عن أبيه وعـــندما عقـــدت محكمـــة برئاسة " حب " أنكر " ست " مقتل أوزوريس بينما شهدت إيزيس لابـــنها ثـــم أعلـــن حورس ملكا وهكذا أعيدت حورس المملكة التى فقدت وذلك عن طريق المحكمة أو القتال بين حورس وست.

ويعتــبر المخلوق الخرافى المرسوم فى مساحة كبيرة من اللوحة هو البطل الحقيقى للموضوع إلى جانب كونه فى الأغلب هو المقصود بكلام الجزار المكتوب فى جانب اللوحة " عاشق من الجن " :

تايه فى بحور الصين

يغسل ذنوبه فى تراب العمر

طالع على الفاضى وتحت منه بير

نصه الفوقانى جنس مزروع فى وادى النوم

نوم الصبايا ويا وحيد القرن

وجلد راسه قحف ولع بنار الصبر

وجنب منه غفير ربى صغار وكبار

غاية ورا غاية يرمى على سلام

دار السلام فلا سلام عليه ألف سلام

وعلـــى رأس المخلــوق الخرافى يكتب " قل هو الله أحد " لتضمين اللوحة معـــانى دينية أو كأن اللوحة عبارة عن ورقة سحر صنعها أحد الدجالين. فالاعتقاد فى الأحجبة والتمائم لدفع الشر وهو قديم ومتوارث عبر العصور .

وفى التراث الشعبى تصنع الأحجبة حتى الآن وهى عبارة عن ورقة عليها رمــوز معيــنة لفك السحر أو للحماية منه ويصنعها أحد الدجالين ويطلق عليه لقب شيخ وهذا النوع من الأشخاص قد صوره الجزار فى العديد من لوحاته.

وجوار الثعبان المرسوم فى أرضية اللوحة رُسم كلب صغير أبيض يلامس بلســانه لسان الثعبان فى مودة وهذا يتوافق مع المعتقد الشعبى فى إمكانية الجن فى الدخــول فـــى أجسام الحيوانات وخاصة القطط والكلاب إلى جانب الثعبان . كذلك

يعتقد أنه يستطيع التشكل فى صورة رجل أو امرأة فى التراث الشعبى تستخدم دائما لــدرء الحسد وقد رسمها الفنان المصرى القديم على التوابيت الخشبية التى تستخدم فــى أغــراض الدفــن وذلك ليرى بها الموتى ما يجرى حولهم ، كما رسم أبواب يخــرجون ويدخلــون مــن خلالها إلى جانب الأدوات التى يحتاجها المتوفى لأداء فروض عبادته والكتابات والأدعية لتبعد عنهم الشر.

وعلــى ظهر الجنى تستلقى فتاة سمراء عارية ولا يوجد على جسدها سوى بعــض السلاسل الذهبية وهى تشبه الراقصات والعازفات اللاتى صورهن المصور المصــرى القديــم كمــا يتضح فى شكل (٢٩) وهو تصوير ملون يوضح عازفات وراقصــات ، وقد رسم الفنان الراقصات عرايا وقد جرى العرف فى اللوحات على ذلــك وكذلــك الأطفــال ، وتعتــبر هذه اللوحة نموذجاً للتطور الفنى عند المصور المصرى القديم فى تصويره للحفلات على جدران مقابر النبلاء وكبار رجال الدولة وظهرت السيدات يستمعن إلى الفنانين ويشاهدن الرقص.

كمــا نجــد فى شكل (٣٠) نموذج آخر للعازفة مشابه أيضا للشكل السابق بشعرها الأسود الطويل والسلاسل البسيطة على معصميها أو على الوسط والصدر، ونلاحــظ حــركة القدميــن العاريتين كما فى لوحة الجزار الذى يصورها مربوطة بالخــيوط مــثل عــرائس الماريونيت ويحركها الرجل السحلية المرسوم فى أعلى اللوحــة ، كمــا يمســك أيضا بخيوط تحرك السيدة الجالسة فى يسار اللوحة والتى تشكل بيديها حركة مثل النائحات عند المصرى القديم شكل (٣١) .

والســيدة عــند الجزار لها رأس أسد وترتدى طاقية شعبية يرتديها الرجال عــادة أثــناء ذهابهم للمسجد وتجلس على إحدى يديها بومة سوداء وهى فى المعتقد الشعبى نذير شؤم ونحس نظرا لأنها تسكن الأماكن الخربة كما كان لها نفس المعنى السيء عند المصرى القديم كما أن لونها الأسود يرمز للحزن عند المرأة الشعبية.



شكل (٢٩)



شكل (٣٠)



شكل (٣١)

أمـــا اللـــون الأحمر الذى استخدمه الفنان فى هذه اللوحة فله علاقة بالجن والشـــياطين فدائمـــا مـــا يقال الجن الأحمر، ومنذ الفن المصرى القديم وكان اللون الأحمـــر رمـــز للإله شيث الذى يمثل الروح الشريرة كما استخدمه بدرجاته كرمز للقـــوة والعنف فهو ناتج من أكسيد الحديد الطبيعى، أما اللون الأحمر الأوكر فيصنع مـــن الطين الأحمر وقد استخدم المصور المصرى اللون الأحمر فى تحديد الخطوط الأساســـية للعمل التصويرى ، أما عند الشعبيين فاللون الأحمر لون السخونة وغالبا مـــا يســـتخدمونه فـــى طلاء حجرات النوم لأغراض الإثارة الجنسية وقد استخدمه الجزار للتعبير عن كل هذه المعانى مجتمعة.

الباب الأول

الفصل الثاني

أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة

في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار

شكلت المدارس الفنية الغربية عنصراً هاماً من عناصر الاستفادة عند الكثير من المصورين. فمنهم من هيمنت عليه وأصبح أسير لها وآخرين أخذوا منها بالقدر الذى يساعد فى تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية عندهم إلى جانب المؤثرات الأخرى المتواجدة حولهم من بيئة وتراث وخلافه. كل هذه العناصر مجتمعة ساعدت على تبلور شخصية الفنانان ندا والجزار الفنية وأخذا منها ولكن بالقدر الذى أتاح لشخصيتهما الفنية أن تظهر وبالرغم من كل هذه المؤثرات إلا أننا لا نستطيع أن ننكر التميز الواضح فى أعمالهما فى كافة مراحلهما الفنية، فلم تؤثر المدارس الفنية الغربية إلا بالقدر الذى أتاحه لها الفنانان ندا والجزار فنجد فى عصر النهضة الاستفادة من ماساتشو من حيث المتانة والاستقرار فى اللوحة وخاصة الجزار الذى شكل الاستقرار فى التكوين عنصراً هاماً فى لوحاته، أما ندا فتحول فى أعماله فنجدها فى الأغلب طائرة لا تستقر فى مكان ويعتبر عصر النهضة ظاهرة إيطالية فى منبتها ونشأته امتدت لها بعد ذلك فزحفت إلى الأقطار الأوربية الأخرى، غير أن النهضة كانت فى الواقع ظاهرة تفجرت فى عدة أقطار أوربية فى وقت واحد تقريبا، وكان قطباها الرئيسيان " إيطاليا والأراضى المنخفضة (ألمانيا، هولندا، بلجيكا) وكان أهم مظاهرها ما طرأ على الفن من تحول إذ أخذ يبتعد عن التجريد والرموز ويقترب من التجسيم الواقعى والمعانى الإنسانية ومظاهر الحياة. فقد اتسم عصر النهضة بروح جديدة وتفسير جديد للحياة تتفق مع المفاهيم الدينية والدنيوية.

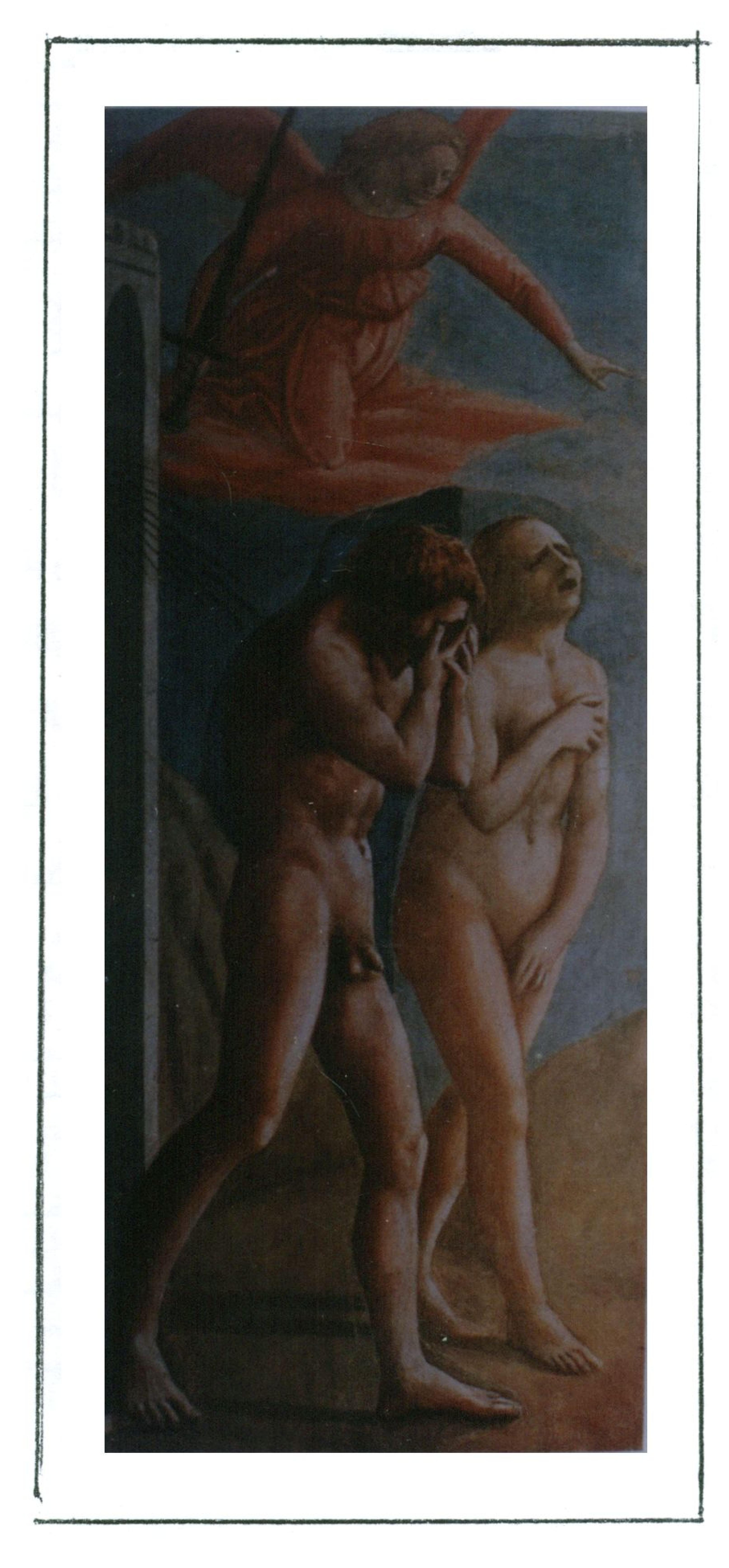
وهكذا كانت الواقعية والكشف عن جمال الطبيعة والاهتمام بالإنسان وعالمه أوضح ما يميز عصر النهضة بالقياس إلى ما سبقه من عصور. وكان لازدهار هذه الحركات الأدبية فى أنحاء إيطاليا أثر واضح فى تشجيع الفنانين على البحث عن أساليب جديدة لتطوير الفنون وصارت فلورنس منذ مطلع القرن الخامس عشر هى مركز الإشعاع الحضارة والفنى فى إيطاليا. ويعتبر الاهتمام بالإنسان وجعله محور الاهتمام فى التصوير فى عصر النهضة يشكل نفس الأهمية عند المصوران ندا

والجـــزار فلا نستطيع أن نجد عمل فنى لهما يخلو من وجود العنصر الإنسانى فهو الأساســـى والمعنى الذى يقوم عليه التكوين ككل وإذا بحثنا فى أسباب النهضة الفنية الغربـــية نجد أن تدهور سلطة القسطنطينية وتحرر إيطاليا من سلطة الشرق الأدنى، أكـــبر عـــامل لخلق تلك النهضة التى بدأت فيها وعم انتشارها جميع أنحاء أوروبا فبدأوا فى خلق فن آخر حديث. كان ذلك فى القرن الرابع عشر بعد الميلاد ، عصر النهضة المبكر فى الأراضى المنخفضة وفى إيطاليا (١٤٠٠ – ١٦٠٠) فقد كانت إيطاليا فى فجر القرن الخامس عشر أغنى دولة فى أوروبا وتتألف من عدة دويلات يحكـــم كـــلا مـــنها إحدى العائلات الثرية وفى حوالى عام ١٤٠٠ خضع معظمها لســـيطرة دون مـــيلانو القوى فيما عدا فلورنس التى تمكنت بفضل قوة زعمائها من مقاومـــة هـــذه الســـيطرة . كمـــا نجحت فى أن تصير بعد ذلك أهم مركز إشعاع حضارى وثقافى وفنى فى إيطاليا، ويرجع الفضل فى ذلك إلى العائلات الثرية التى كرســـت أموالهـــا لإعلاء شأن جميع الفنون " والواقع أن عائلة ميدتشى التى حكمت فلورنس لمدة طويلة (١٤٢٤ – ١٤٩٤) كان لها الفضل الأكبر فى تشجيع الفنون فـــى فلورنس[1]. وقد نشطت الحركة الفنية بعد ذلك فى روما بفضل البابوات الذين حكمـــوا فى الفاتيكان، ويعتبر مازاتشو صاحب الفضل فى الخروج بالتصوير بعيدا عـــن التقالـــيد الدينية الصارمة واهتم بدراسة جسد الإنسان وتشريحه وقد امتد أثره خارج فلورنس وهو فنان واقعى وشاعرى، ولقد سعى مازاتشو إلى الإيحاء بالفراغ مجموعة من أعمال التصوير احتذت بها أجيال من الفنانين.

ومـــن هـــذه الأعمـــال لوحة " الطرد من الجنة " ويصور فيه على الخلفية المـــنظر الخلـــوى بشـــكل دقيق ومحدد شخصان يخرجان من باب الجنة هما "آدم وحـــواء" شـــكل (٣٢) وتصـــورهما اللوحة يخرجان من باب المبنى خلفهما وهما ينتخـــبان ويخطـــو آدم خطوة واسعة خافضا رأسه من الخجل وحاجبا بيديه وجهه

---

(١) د. نعمت إسماعيل : فنون الغرب فى النهضة والباروك، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ٥٧.



شکل (۳۲)

وصـــورت رأس حـــواء فى حركتها للخلف جاهشة بالبكاء ، كما تظهر فى اللوحة أجســـادهما العارية وإن حاولت المرأة ستر نفسها بحركة يدها المرسومة كما يخفى آدم وجهـــه بـــيديه كدلالـــة على الندم والعار الذى لحق به وقد صورهما الفنان فى وضـــع حـــركة متجهيـــن إلى يمين الصورة ويحلق فوقهما ملاك يرتدى زيا أحمر وممســـكا ســـيفا ويشـــير بـــيديه ناحية الخروج، وقد رسم مازاتشو(*) الشخصيتين الرئيســـيتين فى الموضوع بحجم كبير وأضفى عليهما الكثير من المتانة والاستقرار اللـــتان عرفا عنه فى تصويره لشخوصه حيث نلاحظ الظل الدرامى على الأرضية والضـــوء والظـــل على أجسامهما بما يوحى بالمتانة والرصانة النحتية، كما أضفى الضوء على جسديهما ولون الخلفية الداكن بروزا أشبه بالنحت البارز فتشعر وكأنهم يخـــرجان إليـــنا مـــن اللوحة فقد استفاد مازاتشو من أعمال دوناتلو فى نحت جسم الإنســـان كما ابتعد عن الطراز التقليدى فى تصوير الشخصيات المقدسة وكان اول مـــن رســـم حواء عارية فى إيطاليا، ورسم الشخصيات الدينية بطريقة عادية وليس بصورة مقدسة كما كان متبعا فى معالجة الموضوعات المسيحية .

ويتضـــح فـــى هذه اللوحة عدم وجود قدسية على وجه آدم وحواء وحاول الفـــنان إبـــراز بعض العمق فى اللوحة من خلال الخلفية التى تصور سماء زرقاء داكـــنة وجبال مما يدل على اهتمامه بعلم المنظور وإن اختلف منظور رسم المبنى والملاك مع منظور الأشخاص ، كما حدد الجبال فى الخلفية بصورة لا تتناسب مع مـــنظور عمـــق اللوحـــة حيث كان من الأفضل عدم تحديدها حتى يأخذ مكانه فى الخلفية واللوحة فى مجملها تحمل الكثير من صدق التعبير عن المأساة التى يمر بها آدم وحواء وطردهما من الجنة.

(*) مازاتشو (١٤٠١ – ١٤٢٨): مصور من فلورنس صاحب الفضل فى تأسيس مدرسة عصر النهضة .

ويعتــبر هــذا العمــل متناقضا تماما مع تصوير أواخر العصور الوسطى وتقاليده التى كانت ما تزال سائدة فى فلورنسا حتى ذلك الوقت.

ويعتــبر أســلوب مازاتشــو فى هذا العمل يتميز بالتخلى عن مبدأ تكديس الأجســام والعناصــر وعــدم الاستطراد فى التفصيلات الضئيلة واهتم بالمضمون الدرامى للموضوع. كما أتقن تصوير الأجسام العارية ولقد فتح مازاتشو الباب على أبحــاث علمية وتشكيلية فى الفن مثل التشريح والمنظور والظل والنور. وإذا قارنا بيــن لوحة " طرد آدم وحواء من الجنة " ولوحة الجزار التى تحمل اسم آدم وحواء شــكل (٣٣) نجــد أن الجزار صور آدم وحواء واقفين وآدم يحتوى حواء ويمسك يدهــا ويــده الأخرى تحيط بها ومستنده على كتفها وهو يحاول بث الاطمئنان إليها ولكن رأسه منخفض كدلالة على الحزن، وحواء يبدو عليها الخوف الشديد ربما من المجهــول الذى سينتظرهما وهى تنظر بخوف وذهول وكأنها غير مصدقة لما هى فيه ويرقد بينهما قط منفوش الشعر وهو فى هيئته هذه أبعد ما يكون عن الألفة فهو يشــبه الحيوانات البرية وملقى بجوارهم قوقعة صغيرة لتوحى ببداية الخلق وحركة الشــعر عــندهما تــرددت عــن طريق الأعشاب الملقاة فى جانب الصورة واعتمد الجــزار فــى هذه اللوحة على تركيز الإضاءة على آدم أولا وهو الرجل المسئول عنها ويقع على عاتقه كل العبء يليه فى الإضاءة حواء والخلفية داكنة لا تحمل أى تفــاؤل ومنقسمة إلى قسمين: الجزء الأسفل مائل للأحمر الطوبى والجزء العلوى به لمســات من الأخضر، ومنظور الأشخاص لا يراعى النسب الصحيحة وإنما نلاحظ تضــخم الأيــدى والــرأس وكذلك القدم بالنسبة لطول الجسم فهو قصير نوعا، إن اســتخدام الجــزار لهــذه التحويرات فى الرجل والمرأة ساهمت فى إضفاء الخوف والوحشة والبدائية على الموضوع.

ويتشــابه الموضــوع مــع لوحة آدم وحواء لمازاتشو والتى رسم فيها آدم وحــواء ونلاحــظ التشابه بينهما من حيث رسم الشخصيات بحجم كبير يملأ اللوحة وعــدم تــرك فراغات كثيرة حولهما للتركيز على الشخصيات الرئيسية فى اللوحة،



شكل (٣٣)

كذلك المتانة والاستقرار اللذان يبدوان على آدم وحواء والإضاءة على أجسادهما والخلفية الداكنة والتى توضح الأشخاص وتجعلهم بارزين عن سطح اللوحة، كذلك اشتراك الجزار مع مازاتشو فى التعبير عن الخجل والحزن الذى يكسو وجهى آدم وحواء وإن بدا آدم وحواء هنا فى لوحة الجزار متكاتفين يشعران بأنهم فى نفس المصير ولابد من الوقوف كل بجوار الآخر فمعاناتهما واحدة، أما عند مازاتشو فكلا منهما لا يشعر إلا بفداحة خطأه ويخرجان متثاقلين من الجنة. وقد رسم ندا موضوع آدم وحواء أكثر من مرة إلى جانب أن الرجل والمرأة وعلاقتهما كانا محور كثير من لوحاته.

وفى هذه اللوحة شكل (٣٤) يتضح تطور أسلوب ندا وتحررت شخصياته من البؤس المخيم عليها ولجأ إلى التبسيط والتسطيح، ونلاحظ فى هذه اللوحة استطالة فى بعض أعضاء الجسم على الأخرى خاصة فى جسم الرجل وفى ذراع المرأة، وقد أعطى ندا لشخوصه فى هذه اللوحة انسيابية مع بعض الحركة البادية على الرجل والمرأة . واهتم بالدراسة التشريحية لجسم المرأة والذى يظهر الكثير من تفاصيله ، والخلفية ملونة باللون الأزرق وعليه لمسات من الأخضر والبنى المستخدمين فى جسم آدم وحواء ويمسك الرجل بيده الهلال وهو باللون الأبيض الذى يرمز إلى الروح الطاهرة والتسامى ، كما يرمز إلى المتضادات كالحياة والموت كما يرمز إلى الحب والسيطرة على النفس.

ويعتبر الهلال رمز للوقاية من الحسد ويستعمل الهلال فى المبخرة ويستخدمه بعض الباعة مصنوعا من النحاس الأصفر أو المعدن الأبيض للتزيين ولطرد الشر عنهم وفى الوقت نفسه يعتبر الهلال هو وليد جديد للقمر فله علاقة بالحمل عند المرأة وقد استخدمه ندا بهذا المعنى ، واللون الأزرق المستخدم فى الخلفية يرمز للماء والسماء واللانهائية فيبدأ من عندها الوجود ثم يرجع إليها.



شكل (٣٤)

والـــرجل فـــى هذه اللوحة يمسك بالهلال ويده تحيط بالمرأة من أعلى كما يلمســـها بيده الأخرى للتعبير عن حبه لها وهما فى وضع ملىء بالعواطف ، وحافظ الفـــنان هنا على الفراغ فى اللوحة ويعتبر مركز ثقل اللوحة فى الأرضية وفى شعر المـــرأة الأســـود وألوان الرجل والمرأة من درجات البنى المحمر الساخن وهو لون الحـــناء وهو يعبر عن المشاعر والعواطف المتأججة والغرائز المكبوتة وبالرغم من أن لوحـــة ندا آدم وحواء قد رسمها ضمن مجموعة ضمت نفس الاسم وفى توقيت يخـــالف الوقـــت الذى رسم فيه الجزار لوحته آدم وحواء إلا أننا نلاحظ علاقة هذه اللوحة بلوحة الجزار، وكذلك لوحة الفنان مازاتشو والتى رسمها عام ١٤٢٧ ولوحة ندا تختلف اختلافا كبيرا عن لوحتى مازاتشو والجزار بحيث تظهر المأساة واضحة جلـــية فى لوحة آدم وحواء عند مازاتشو يظهر أيضا الأسى والحزن والخجل على آدم وحـــواء عـــند الجـــزار، أما عند ندا فهما لا يبدوان أى حزن بل على العكس صـــورهما نـــدا فى حالة لهو ومحبة وإن اشتركوا جميعا فى رسم الأشخاص بحجم كبير يملأ اللوحة ، كما نلاحظ بعض الحركة فى شخصيات ندا عكس الجزار الذى صـــورهما ساكنين فى مكانهما، وكما نجد رسوخ التكوين عند مازاتشو نجده أيضا عـــن المصور بييرو ديلا فرانشيسكا(*) والذى كان تلميذ للفنان اوتشيللو واهتم مثله برسم المنظور، كما ألف مجلدا ضخما عن المنظور وشرح فيه أصول المنظور كما درس الضوء وأثره على العناصر.

ويعتبر بيرو على قدر كبير من الأهمية مثله فى ذلك مثل جيوتو ومازاتشو ودونـــاتللو من حيث قدرتهم على التعبير عن الحركة، واهتم كثيرا بالضوء الساقط علـــى العناصـــر المرسومة بطريقة هادئة كما يسجلها ببساطة شديدة تجعلنا لا نفكر فـــى المجهود الكبير وراء رسم هذه العناصر أو الشخوص بهذه الصورة، ونلاحظ التشـــابه فـــى أعماله وكذلك فى لوحات الجزار من حيث قوة ورسوخ الشخصيات

(*) بييرو ديلا فرانشيسكا Piero Della Francesca (١٤١٦ – ١٥٢١).

المرســومة مثلها في ذلك مثل الفن المصرى القديم حيث النحت المصرى وصلابته ورسوخه فنرى في شخوصهم هذا التعبير الصلب، والذى يوحى بأنهم منحوتات كما يلونا أعمالهما بطبقات من اللون متراكمة فوق بعضها مما يؤكد على التأثير النحتى لهــا كما يساعد هذا الأسلوب فى صنع وحدة للموضوع المرسوم فنلاحظ أن طريقة تلويــن الأشجار مثلا تتشابه مع طريقة تلوين الأشخاص وهكذا تترابط العناصر فى اللوحــة بعد أن يضفى عليها الفنان صياغة لونية متميزة ساعدت على التأكيد على الهندســية التى اشتهرت عن تصميمات كلا منهما ويغلب علي أعمال بييرو منطقية التفكير فى العمل الفنى وتأتى الأحاسيس الإنسانية فى مرتبة أقل من العقل وبالرغم مــن أن الجزار يستخدم العقل فى عمل تصميم متميز ، وبينما نجد بييرو يستبعد كل الانفعــالات الــتى يشعر بها شخوصه المرسومة نجد الجزار يهتم بإبرازها والتأكيد عليها بصورة قوية تعطى فى بعض الأحيان صدمة للمشاهد.

أمــا بيــيرو فعاشق للقوة وتصبح مشاعرنا ونحن نشاهد أعماله أكثر قدرة على تقبلها بسهولة دون أن تثير فى نفوسنا أية انفعالات سواء سيئة أو حسنة، وكان أكــثر اعتماد بييرو على الرسوخ وصلابة التصميم والقيم الفنية البحتة التى يحرص علــيها حيــث الصــياغة التشكيلية المميزة من حيث الضوء والظل واللون والخط وغــيره مــن العلاقــات التشــكيلية المتميزة حيث اعتمدت تصميماته على القواعد الهندسية والأشكال البنائية التى تقوم على المثلث المتساوى الأضلاع .

ولبيــيرو الكثــير مــن الأعمال مثل لوحة تعميد المسيح والتى يتضح فيها تطبــيق النســبة الذهبية فى التكوين ، فالخط الذى يمثل مساحة الشجرة يقسم اللوحة فيصــبح القســم الأكــبر من المساحة للجزء الأصغر يساوى الجزء الأكبر بالنسبة للمساحة الكلية ، وقد طبق الجزار النسبة الذهبية فى معظم أعماله الفنية.

وفــى لوحــة " حاشــية ملكــة سبأ " نلاحظ الجلال والهيبة الواضح على الشخصــيات المصــورة كمــا تتمــيز بالصلابة فنجد أن رؤوسهم مكورة وأعناقهم

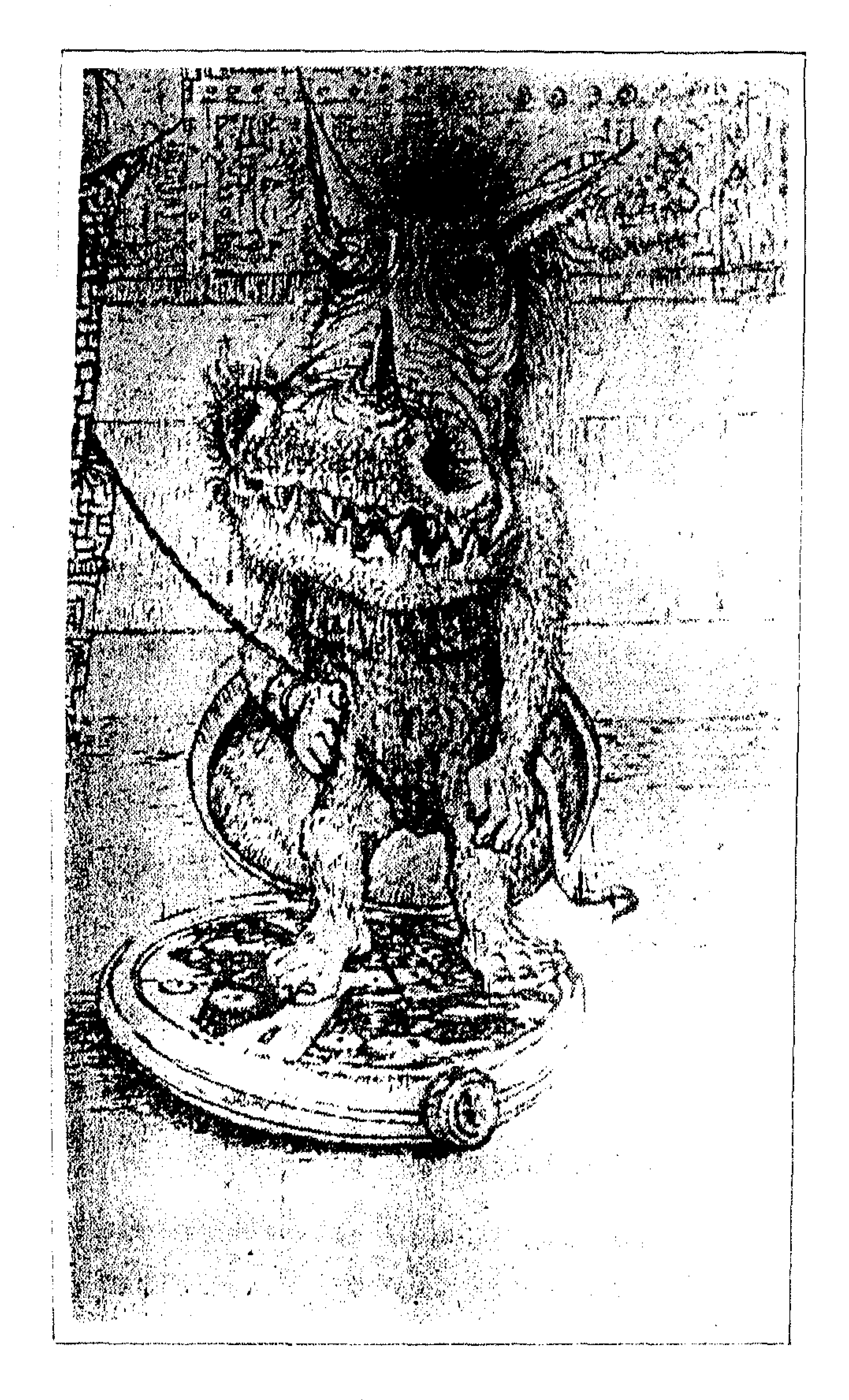
أسـطوانية مصـقولة وهم فى هذا يشبهون الأعمال النحتية ، كما نلاحظ فى شكل (٣٥) لوحـة العـذراء وطفلهـا وملائكة وهى من الصور الجميلة القليلة الباقية لها حيث أن كثير من صوره قد رسم فوقها بعد وفاته وتتميز فرسكاته بألوان فاتحة كما أن لوحاتـه بشكل عام ذات تكوين واضح والأشخاص ثابتين على أرضية الصورة فـى قالب رصين، ومثالى ومطلق من الألوان والفراغات والأضواء والتى استطاع بيـيرو أن يـتفهمها ويسـتخدم الضوء الطبيعى كما لم يستخدمه أحد قبله فى نظام هندسـى شامل، وإذا نظرنا إلى الفنان بوش(*)، نجده يعبر عن الموضوع الشعبى أو العـالم السـحرى فى لوحاته ويقوم بتحريف أشكاله إلى درجة التشويه وقد عبر ندا والجـزار عن الموضوع الشعبى فى معظم لوحاتهم إلى جانب التحريف فى الشكل لخدمـة الموضـوع المرسوم وقد اشتهر بوش برسم الموضوعات الخيالية والعالم السـاحر الملـئ بالخـيالات والأشباح كما يمتلىء بالكثير من الغرائب ويعتبر من فـنانى هولـندا المبتكرين وتضمنت أعماله الرموز والمعانى الكامنة ذات الدلالات الخاصة وتم تحليل هذه الرموز والمعانى باستخدام المصطلحات الخاصة بالمعتقدات السـحرية والطقـوس الدينية الموروثة والمنتشرة فى هذه الفترة، وقد رسم الجزار مخلوقـات خرافية فى كثير من لوحاته فنجد فى شكل (٣٦) وهو تفصيلة من لوحة "القيد والزمن" وضح استخدام الجزار للأشكال المخلقة الغريبة.

وكذلـك نرى فى شكل (٣٧) وهى اسكتش لوحة " عاشق من الجن " يتضح فـيه اسـتخدام الخـيال فـى رسم شخصيات العمل الفنى وتقع الفتاة المستلقية فى منتصـف اللوحة وهى عارية مثلما هى الفتيات فى لوحات بوش ولكنها هنا ممتلئة البطـن وكذلـك كان ندا يرسم فتياته للتأكيد على فكرة الأمومة والتى تلازم المرأة أينما كانت.

(*) جيروم بوش (١٤٦٠ – ١٥١٦).



شكل (٣٥)



شكل (٣٦)



شكل (٣٧)

وفـــى شكل (٣٨) نلاحظ أن الفنان بوش قد صور الكائنات الغريبة فى عالم غريب ملىء بالأخطار فهذه بالوعة مفتوحة فى أرضية المكان المرسوم ليس لعمقها نهايـــة وشخص يحاول رمى شخص آخر فيها وشخص آخر يكاد يسقط داخلها وهو معلـــق داخل فقاعة رمادية اللون توحى بأنها رحم أم ويخرج نصف الرجل الأسفل مـــنها وإذا اكـــتمل سقوطه سيقع فى الهاوية وهناك أشباح كثيرة وشخصيات غريبة فهـــذا له أيـــاد من فروع الأشجار وذاك وحش غريب يأكل شخص وممسكا به بقوة وآخـــر يعزف بقوة ويوحى بقوة العزف والضوضاء الشديدة حركة الأشخاص الذين حولـــه فنراهم بين واضعا يديه على أذنيه وهو يصرخ وآخر ينتحب وكلهم يحاولون الخروج بسرعة من هذا المكان العجيب هاربين من الأصوات المزعجة وكذلك من الســـجن داخـــل الآلات الموسيقية ، ونلاحظ وجود شخص داخل الطبلة التى يعزف عليها وحش خرافى، أرضية اللوحة من اللون الأحمر وقد ساعد هذا اللون الساخن فى زيادة الإحساس بالرعب والجحيم الملىء بالأخطار فيسيطر على أعماله تعبيرية القـــرن الخـــامس عشـــر وإن تطورت عنده بشكل كبير من حيث حرية التعبير عن الهواجس الإنسانية والتى كانت تنمو بشكل واضح فى أعماله التى نرى فيها الحركة وحـــرية الـــرؤيا ، وهذه الحرية تنطبق على أعمال الفنان ندا وخاصة فى مراحلها المتقدمة حيث نسائه العاريات يتحركن برشاقة فى اللوحة مع وجود الكائنات الغريبة والتى غالبا ما يكون المقصود بهم الرجل.

ففـــى شـــكل (٣٩) وهـــى لوحة " المرأة والعربة والحصان " وهو فى هذه اللوحة ذو شكل خيالى ويلعب دور الرجل ويداعب الأنثى المرسومة فالعالم الغريب والكائـــنات الغـــير منطقـــية تظهـــر فى أعمال ندا ولكنها ليست مرعبة وإنما هى إســـقاطات لمعـــانى الحـــب وتعبر عن العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة وهى تخـــتلف كثـــيرا عن عالم بوش المرعب والملىء بالمخاطر ولكنه يتشابه من حيث التحرر من القيود والإيحاءات الجنسية والتى تعتبر سمة واضحة معبرة عن الأحلام والـــثورة علـــى التقاليد الاجتماعية والدينية والفنية وتعتبر أعمال بوش الخيالية لها



شکل (۳۸)



شكل (٣٩)

صفة الريادة لمذهب السيريالزم. قبل القرن العشرين.. فى خيال ماجن وجرىء مصورة عقله الباطن وأحلام اليقظة التى تراوده فى الحياة التى بها إباحة جنسية مطلقة وقد صورها من خلال أجسام بشرية عارية تماما لها صفة النحولة والرشاقة وأخذت الأجساد الخط الدائرى وقد تحرر فى التكوين الفنى العام والمضمون ذا الرؤية التحريرية فى عالم اللذات الذى تخيله فى خروج عن التقاليد الفنية والاجتماعية والدينية فى عصره[1].

أما بروجل فهو أيضا من فنانى عصر النهضة والذى نجد فى أعماله تعبيرية شديدة فقد كان متأثرا بالفنان بوش وقد عبر بروجل عن الطبقات الشعبية والفقراء والشحاذون فى محاولة منه للتعبير عن آلامهم ومعاناتهم ، كذلك عبر الجزار وندا فى مراحلهما الأولى عن الطبقة الشعبية وما يغلفهم من مآسى فى قالب إنسانى مؤثر .

وفى شكل (٤٠) وهى لوحة " الشحاذون " صور فيها بروجل[*] جموعة من الشحاذون مقطعى الأرجل ويسيرون على قوائم خشبية مستخدمين أيديهم فى المساعدة على الحركة عن طريق قوائم أخرى محمولة فى أيديهم ومن الواضح من خلفية الأشخاص المرسومة أن الفنان يصور بيئة فقيرة كما أنها ريفية نتبين ذلك من خلال المبانى المرسومة والأرضية غير الممهدة ، وكذلك من المزروعات فى نهاية الطريق ويحمل الأشخاص فى اللوحة عدة اتجاهات فنجد الشخصية الواقفة فى الخلفية تنظر إلى جهة اليمين كما تتجه بجسدها ناحية اليسار وفى مقدمة الصورة الشخص المعاق يظهر لنا ظهره وحركة جسده تتجه إلى اليمين قليلاً ، أما وجهه فإلى العكس تتجه إلى اليسار ثم يتجه الذى يليه بجسده ناحية زميله على يمين اللوحة وبوجهه إلى اليسار وكذلك الشخص الرابع نجده يسير بحركة رشيقة مستعينا

---

(1) مصطفى يحيى: القيم التشيكلية، ص ٣١.

(*) بروجل (١٥٢٥ – ١٥٦٩).



شكل (٤٠)

بيديه ورجليه إلى يسار اللوحة وتتكسر حدة اتجاهه إلى اليسار عن طريق الشخص الخـــامس والـــذى يجلس فى وضع المواجهة صانعا مانعا قويا لانزلاق الخط خارج اللوحـــة وتـــتأكد ذلك باللون الأحمر الذى يرتديه على رأسه وحركة جسده والعصاة الرأســية كما يتأكد الخط الرأسى بآخر فرد فى هذه اللوحة وهو ضخم الحجم بعض الشـــىء ويتجه إلى داخل اللوحة صانعا باتجاهه تأكيدا على عمق اللوحة والتى اهتم الفـــنان بإبـــرازها من خلال التنويعات فى درجات الظل والنور والرسم المنظورى للمبانى المرسومة والتأكيد بالألوان القوية على الأشخاص فى مقدمة الصورة.

وفـــى شـــكل (٤١) يصور حفل زواج بيزنطى وهى لوحة تضم العديد من المشـــاهد فنرى حفلة الرقص والعازفين وتقديم الطعام والشراب للمدعوين ويرتدى شخوصـــه أزيـــاء ريفـــية مميزة لحقبة زمنية معيّنة ، وقد استخدم الفنان فى اللوحة درجـــات مـــن البنى والأحمر إلى جانب الأبيض والأسود والحرص على الكتلة مع العـــناية بتفاصـــيل اللوحـــة فـــى جو ريفى بسيط، وبالرغم من محاولة الفنانين ندا والجـــزار وبروجل التعبير عن العالم الشعبى وفقراءه وما يعانونه من شظف العيش وحـــياتهم الصعبة إلا أن طريقة التعبير قد اختلفت عند كل منهم. وتعتبر الرمزية[*] مـــن المدارس الفنية الهامة التى أثرت فى أعمال ندا والجزار فقد لعب الرمز دورا هامـــا فـــى أعمالهما واستخدما العديد من الرموز المرتبطة بالتراث المصرى سواء أكانـــت مـــن الفـــن المصـــرى القديم أو الإسلامي أو الشعبى كالكف والعين والقط وغـــيرها. وإذا نظرنا إلى رمز القط المستخدم فى العديد من لوحاتهما نجد أن القط عند ندا شكل (٤٢) هو عنصر من عناصر التشكيل الموجودة فى العديد من أعماله مـــثل لوحـــته " ديناميكية وحماها الغزلان " حيث القط فى أعلى اللوحة شكل ينظر بحـــرص وهـــدوء وكأنـــه جاســـوس يتلصـــص أو ينتظر الفرصة المناسبة لحين الانقضاض على فريسته.

---

[*] ظهرت الرمزية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

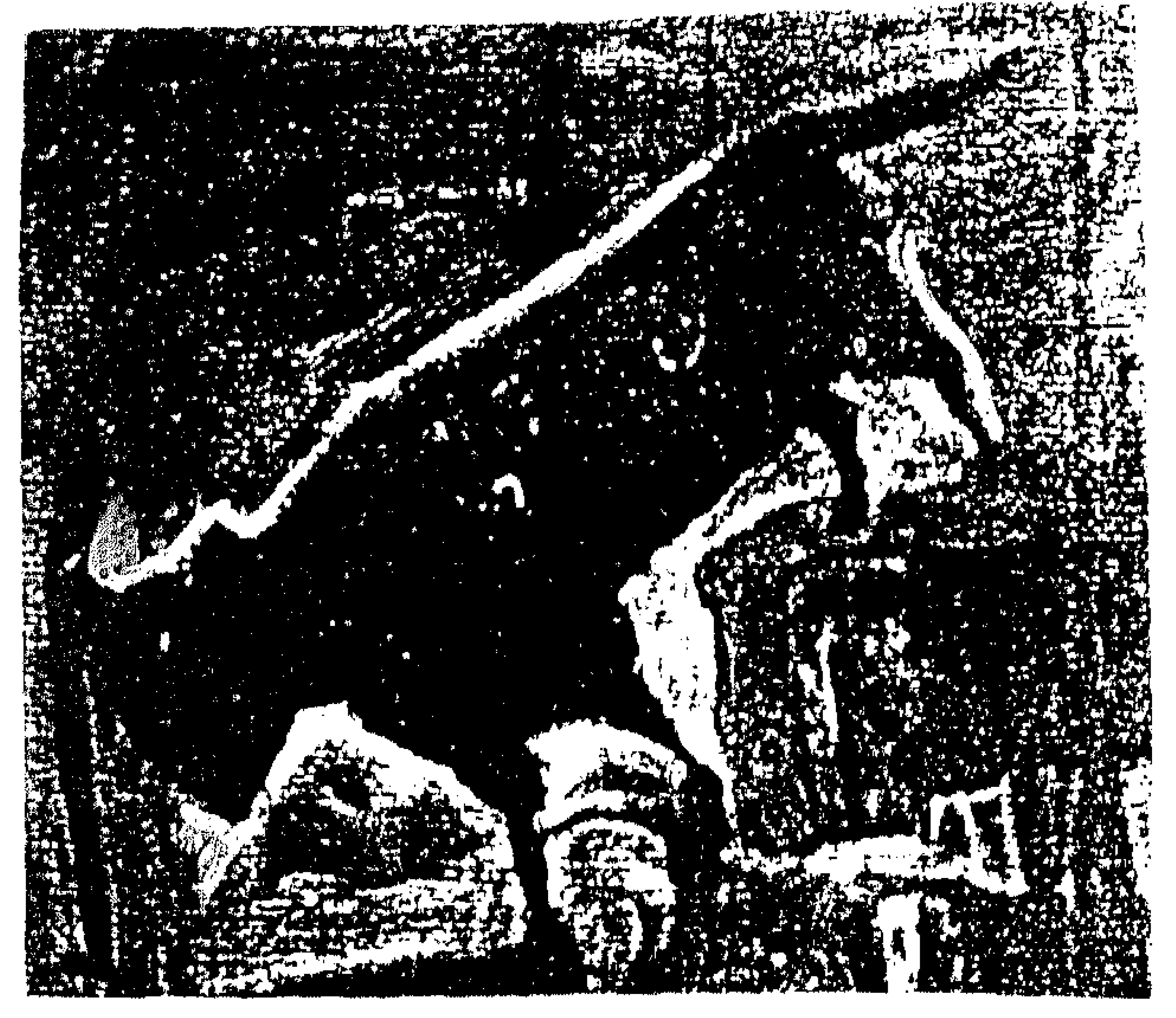


والقـط عـند الجزار شكل (٤٣) يجلس هادئا كذلك استخدمه الجزار بمعناه الرمـزى عند المصور المصرى القديم شكل (٤٤). ويتضح التشابه بين القط عند المصـور المصرى وبين القط عند الجزار بنظرته الثاقبة كرمز للروح حسب معناه عند قدماء المصريين ، كذلك طريقة رسمه ووضع فى التكوين، أما القط عند ندا به اسـتطالة ومـبالغة فى نسبته وهو قط عابث ليس به الوقار الموجود فى قط الجزار ولكن وجه القط هو نفسه القط عند الفنان المصرى وكذلك عند الجزار.

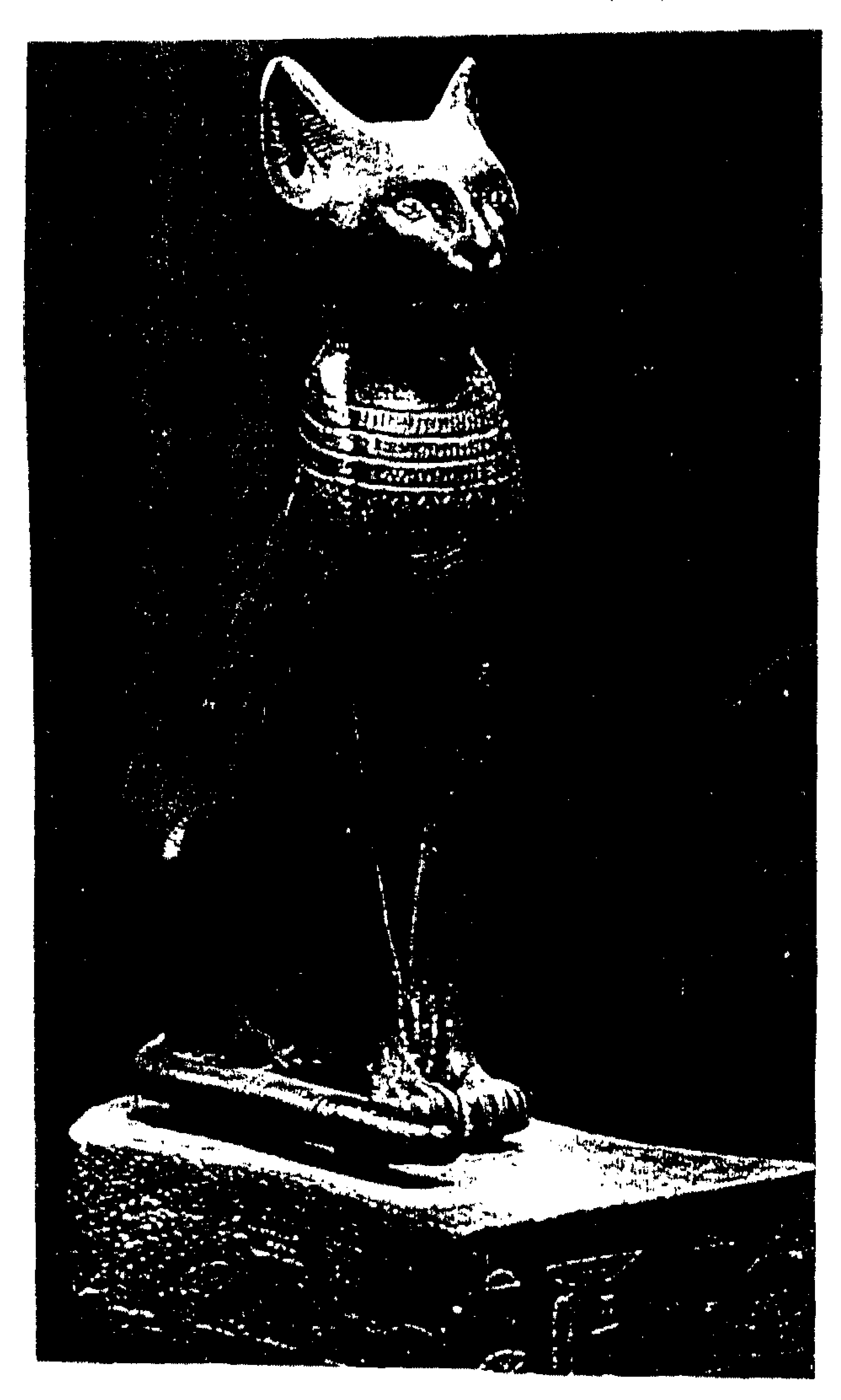
وقـد استفاد جوجان(*) أيضا بالفن المصرى القديم من حيث التصميم والبعد عـنا لتجسيم كما استبعد الفنان المصرى المتطور واستفاد من المساحات المسطحة للخلفـية وحـدد حجـم العناصر بناءً على أهميتها نجد أن جوجان استفاد من هذه النظرية إلى حد كبير. فالأشخاص عنده فى مقدمة اللوحة تظهر أكبر من الموجودة فـى خلفية اللوحة ، وبالتالى استفاد من وضع العناصر للحصول على بعض العمق كذلـك لعـب الضوء دورا هاما فى الإيحاء بالعمق لتوضيح العناصر وفصلها عن الخلفـية لتصـبح أكثر قوة ووضوح كما أن بعده عن تسجيل البعد الثالث أضاف له حـرية كبيرة فى التصميم فتحرر من العمق وابتكر تصميمات جديدة وأضاف إليها الزخارف بحرية وجمال ، واستخدم الفنان المصرى القديم الوضع الجانبى والأمامى فـى نفس الوقت لحركة الجسم فيختلف الوجه والأرجل والصور والأيدى فى الجسم الواحد ويضع الأشخاص مصفوفين فى اللوحة....

وكذلـك فعـل جوجـان حيث نلاحظ استخدامه فى كثير من لوحاته لنفس أوضـاع الأشـخاص عـند المصرى القديم بصورة تكاد تتطابق كما استفاد بحركة الأيدى والأجسام المميزة لهم، كذلك استخدام جوجان لتحديد الأشكال بخطوط داكنة مـثلما فعـل المصـرى القديـم فى تحديد رسومه وعدم الاهتمام بالظل والضوء ،

(*) جوجان Goughuan (١٨٤٨ - ١٩٠٣).



شكل (٤٢)



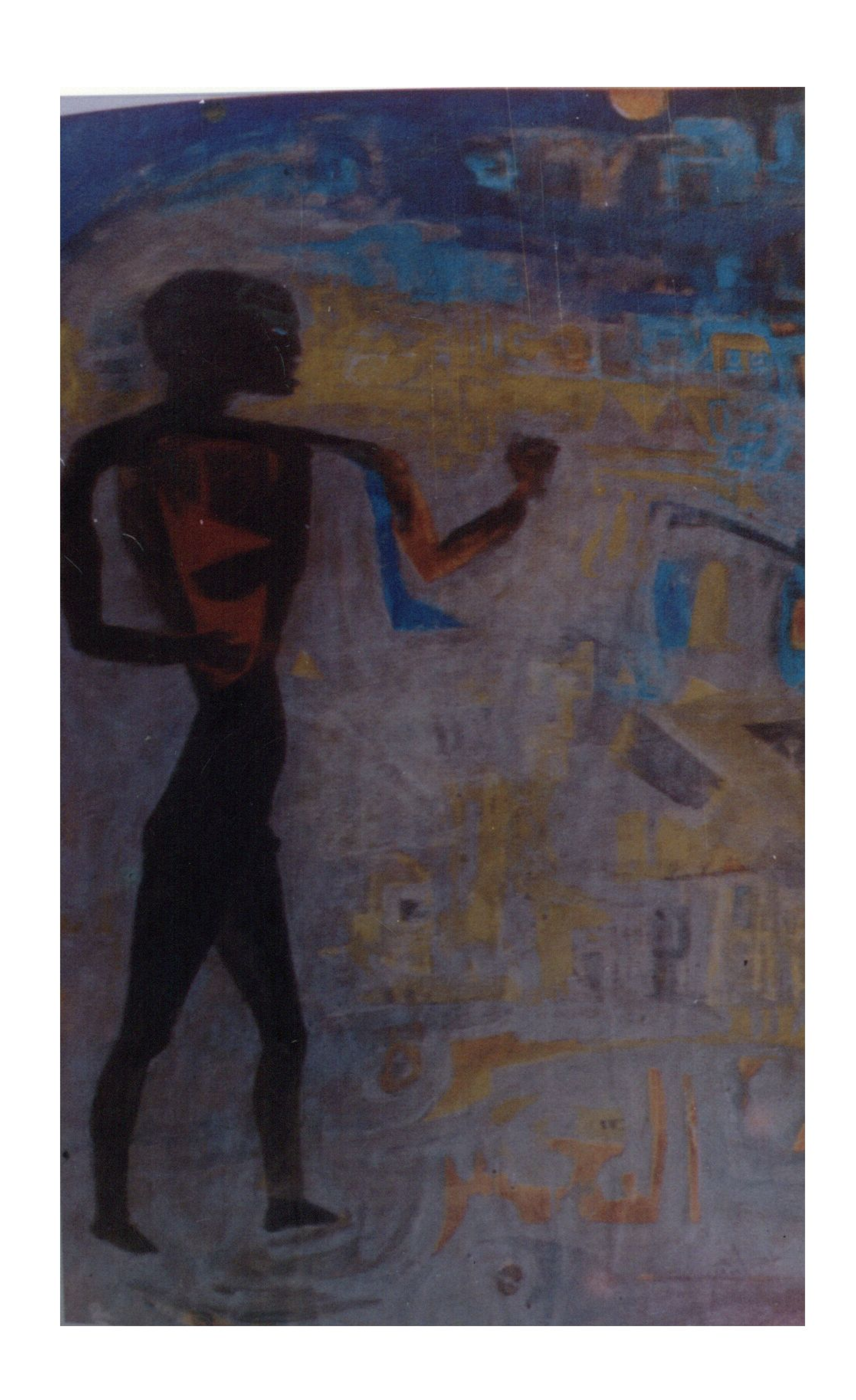
شكل (٤٤)



شكل (٤٣)

فـــالألوان واضحة ومتنوعة بين الساخن والبارد ومسطحة لا أثر فيها لدرجات القاتم والفاتح فى معظم الأحوال .

ونلاحـــظ استخدامه للألوان بطريقة رمزية ولتخدم فكرته فى اللوحة، كذلك الفـــنان المصـــرى القديم. واستخدام اللون بصورة رمزية يعد من مميزات التصوير عـــند الجـــزار وندا فاللون دورا هاما فى إثارة المشاعر، فاللون عندهما لا يحاكى الواقـــع فلـــون جسم الرجل فى لوحة المجنون الأخضر مثلا لا يحاكى الواقع وإنما اســـتخدم الجزار هذا اللون للتأكيد على سلبية الرجل المرسوم ، كذلك ندا فى عديد مـــن لوحاتـــه كلوحة " مسيرة التعمير " شكل (٤٥) ونجده قد وضع لونا أحمر فى جســـم الـــرجل المرســـوم فى منطقة الصدر لتعبر عن مشاعر الثورة والتأجج التى تملأه والرغبة فى التعمير والبناء فقد استخدم اللون للتعبير عن الانفعال الداخلى كما حرصـــا على التنوع بين العناصر ، وكذلك فى المساحات والألوان ، الرمزية ليست المظهر الواقعى المرئى للأشياء وإنما ما يبدو من خلال هذا المظهر الخارجى فهى تبســـيط للشـــكل الأصلى يلغى فيها الفنان التفاصيل التى لا يستفيد منها فى أعماله، فالفـــنان يختزن الأشكال والصور ثم يعيد صياغتها حسب الفكرة التى يبغى الإيحاء بها. فالرمزية لا تهتم بجماليات الشكل الخارجى وإنما تهتم بإثارة المشاعر والتعبير عنها بصورة جمالية وقد استخدم جوجان اللون بصورة مجردة فمن الممكن أن يلون الأشـــجار بلـــون أحمر حسب ما يحتاج إليه التكوين وتتميز لوحاته بحبكة التصميم وصـــفاء اللون وبساطة الأشكال وقد تأثر بها التعبيريين وكذلك الوحشيين وقد ابتعد جوجـــان عـــن التأثيريـــن بعـــد تجربـــته بها فقد لاحظ أن لمسات الفرشاة الكثيرة المـــتجاورة قـــد قيدته فاتجه إلى وضع الألوان فى مساحات عريضة وجريئة داخل خطـــوط خارجية داكنة وقد أثر جوجان فى بعض أعمال الجزار وخاصة فى بداياته حيـــث نلاحـــظ التشـــابه بين تكوين الأشخاص وأوضاعهم فى اللوحة وبين بعض أوضـــاع الأشـــخاص التى اتخذها الجزار لأبطال لوحاته شكل (٤٦) لوحة عاريات وهـــى دراسة لموديل عارى واحدة فى مقدمة اللوحة واثنان فى الخلفية تظهر واحدة



شكل (٤٥)



شكل (٤٦)

مـــنهم من الظهر والأخرى من الجانب وتعتبر الموديل فى مقدمة اللوحة ذات نسبة ضـــخمة بعض الشيء وخاصة بالساقان ونلاحظ الخط المحدد لجسد الفتاة والتشابه بيـــنهما فى الحفاظ على الكتلة والإحساس البدائى للفتيات المرسومة. كذلك فى كثير مـــن أعمـــال الجـــزار حيـــث تشاركا فى تجسيد الخيال عن طريق تحريف أشكال الطبـــيعة والمـــبالغة فـــى ألوانهـــا حسب الفكرة أو الرمز أو المعنى الباطن للعمل المرســـوم فهـــو يوحى بالفكرة ولا يصفها فاللوحة تعطينا إحساس بالصدق أو بالقوة والخشـــونة أو بالصـــوفية والســـمو ووســـيلتهما فى ذلك الخطوط القوية والألوان الصـــريحة دون الالـــتزام بمـــا هو موجود ومثلما تأثر الجزار بالفنون القديمة تأثر جوجـــان بالكثير منها وخاصة المصرى القديم والفارس والإسلامى وقد كرس حياته للرسم وهجر أسرته ووظيفته من أجل التفرغ للفن.

وقد ولد بول جوجان فى فرنسا وتأثر بالتأثيريين فترة طويلة حتى ذهب إلى تاهيـــتى وهـــناك أنـــتج أعمالا تعتمد على الألوان الصريحة والمساحات المسطحة البســـيطة والخطـــوط السميكة القوية وأطلق على أعماله مذهب التأليف بين الواقع والفكـــرة وإذا نظـــرنا إلى شكل (٤٧) لجوجان ، وشكل (٤٨) لندا نجد التشابه فى طـــريقة التلوين والاهتمام بالمساحات وتبسيط الشكل الواقعى من أجل الوصول إلى الهـــدف مـــن اللوحة بغض النظر عن التفاصيل الثانوية الغير مهمة وتوضح حركة الفتيات الجالسات فى لوحة جوجان الأوضاع الفرعونية الشهيرة فوضع اليد والجسم يتشابه مع التصوير المصرى القديم كذلك حركة الرجال فى الخلفية وحركة الفتيات فـــى خلفـــية لوحـــة العمـــل فـــى الحقل ينتميان إلى الأشكال المصرية القديمة فى تصـــويرهم لحركة العمال والفلاحين فقد تحرروا من بعض القيود المفروضة عليهم فـــى التصوير وانطلقوا يصورونهم فى مختلف الحركات مع التزامهم بأسس التكوين المميزة للوحاتهم.

ونلاحظ عند ندا والجزار وكذلك جوجان الزخرفة والألوان النقية فى بعض المـــراحل والشغف بالبحث عن الأشياء الكامنة تحت الظواهر والابتعاد عن تسجيل



شكل (٤٧)



شكل (٤٨)

الرمـــز بصـــفة مباشـــرة وإنما تشير الرمزية إلى معنى تجسده اللوحة بجوها العام والحالة النفسية لشخوصهم. وقد استخدم ندا وكذلك الجزار الرمز للتعبير عن الحالة اللاشعورية للأشخاص المرسومين وكذلك عند الفنان نفسه وتوجد العديد من الرموز التى استخدمها كلا منهما ولا يعرف كنهها سواهما فقد حاولا توصيل الحالة النفسية المرسـومة إلـى المـتلقى عن طريق رموز غامضة تعبر عن الحياة الإنسانية مع الاستفادة من التبسيط وعمل تحويرات للمحافظة على العلاقات التشكيلية فى اللوحة. ويعتـبر جوجـان هـو الأب الـروحى لجماعة النابى وقد أسس هذه الجماعة بول سيروزييه(*) أحد أتباع جوجان. ونشأت أو بدأت عنده الفكرة منذ عام ١٨٨٨ عندما كـان يـزوره فـى بنونت آفن ونشر فكرته بين زملائه الذين كانوا يترددون على أكاديمـية جولـيان، وعرضت أعمالهم فى العرض الذى أقيم فى مقهى قوليين عام ١٨٨٩، أطلق سيروزييه على الحركة اسم نابى Nabi كما أطلق عليهم النقاد اسم الرمـزيون، تمـيز أسلوب النابيين بأسلوب مبتكر فى اللون والموضوع وكان بينهم سـمة مشـتركة وهى الرمزية ووصفت أعمالهم بالرمزية والصوفية الشرقية وزار كثـير مـنهم البلاد العربية لذلك كانوا يرتدون فى اجتماعاتهم أحيانا ملابس شرقية ويتمـيز أسـلوبهم بالتعبير التلقائى الذى يقوم على التبسيط والابتعاد عن الأساليب التقلـيدية فى الفن وأصبحت السمة المشتركة بينهم هى الرمزية والبحث عن أشكال تعـبر عـن الجوهـر، كذلك الفنان دينيس(**) الذى عبر عن الطبيعة التى تبدو من خلال المزاج الفطرى للإنسان والتأكيد على الأحاسيس المختلفة والتى كانت من أهم العناصـر الـتى عـبر عنها الفنانان ندا والجزار وأثرت بشكل كبير فى إبداعاتهم الفنـية، أما المدرسة التكعيبية فنستطيع أن نشاهد ملامحها فى بعض أعمال الجزار والتى لا تعتبر صفة أساسية فى لوحاته ولكن الجزار كعادته يهتم بتجربة العديد من المـدارس الفنـية ونجد فى بعض أعماله القليلة الميل إلى التكعيب والتى قال عنها

(*) بول سيروزييه P. Serusier (١٨٦٣ – ١٩٢٧).

(**) موريس دنييس D. Dennis (١٨٧٠ – ١٩٤٣).

بيكاســو " حينما تكشفنا التكعيبية لم نكن نقصد بتاتا اكتشافها وإنما كنا نود التعبير عمــا فــى أنفسنا فالأصل إيجاد مدخل للتعبير عما فى أنفسنا فالأصل إيجاد مدخل للتعبير عن الحقيقة الفنية، إن التكعيبيين يبحثون عن أسرار الجمال كل بطريقته فهم يحللــون ويقسمون السطح رغبة منهم فى الكشف عن أسراره وعما تخفيه العناصر المرســومة والتكعيبية هى محاولة إرجاع الشكل لعناصره الهندسية الأولى كما أنه يقوم بتفتيت الشكل ويعيد تركيبه مرة ثانية بصورة مجسمة "[١].

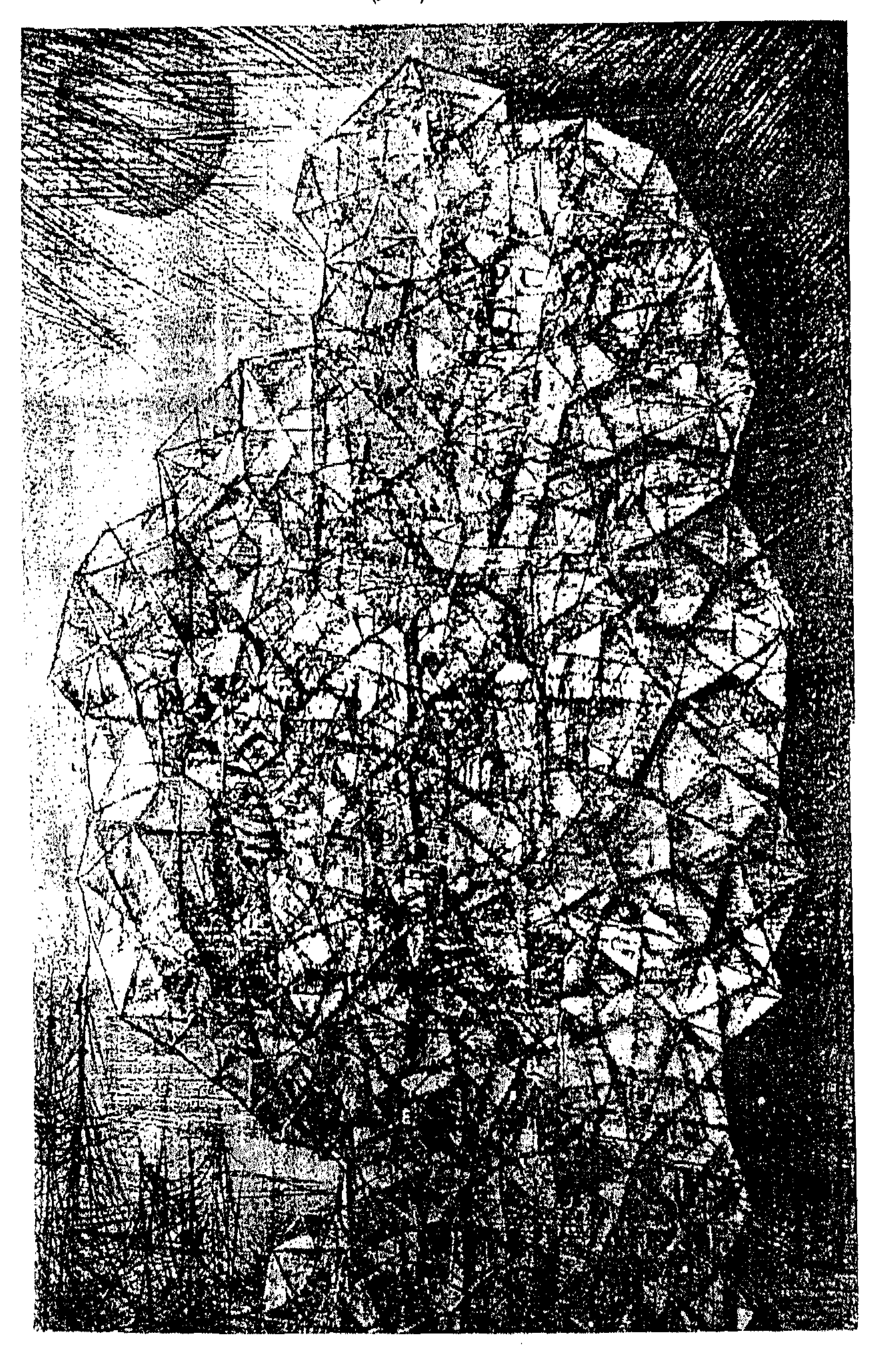
وفــى شــكل (٤٩ أ) يصــور الجــزار أشخاص متلاحمين ويشكلون كتلاً صــخرية صــغيرة ومتماسكة وتحمل اللوحة الكثير من ملامح التكعيبيين من حيث التكويــن وتحليل الأشكال إلى مجسمات صغيرة تتلاحم وتتداخل وتحوى العديد من الأشــخاص فــى أوضــاع مخــتلفة يبدو كما لو كانوا مومياوات وكأن الكتلة التى تحــتويهم هــى كفن لهم وتعتبر هذه اللوحة معبرة عن التكعيبية التركيبية المجسمة وهى تمثل كتل هندسية ومنشورات متراكمة فوق بعضها تحقق شكلا مجسما محرفا وقــد استخدم بيكاسو[*] فى هذه المرحلة الكولاج وهى إحدى المراحل التى مر بها بيكاسو. فأولا مرحلة زرقاء (١٩٠١ – ١٩٠٤) ثم مرحلة حمراء لمدة عام ثم بدأ فــى تحليل أشكاله تدريجيا حتى توصل إلى التكعيبية ثم يتركها إلى مدارس أخرى، وتعتــبر التكعيبية من أهم المدارس التى أبدع من خلالها بيكاسو وفيها يحلل بيكاسو السطح إلى مساحات ناتجة عن المستطيلات والمربعات والمثلثات وأنصاف الدوائر فى تراكمات تظهر على الشكل المرسوم وتطورت التكعيبية معه من تحليلية مبسطة تتراكم فيها الأشكال وتكاد تصبح شفافة فتظهر تداخلاتها وتصير الغلبة هنا للتكوين فكــان يرســم زوايا متعددة للموضوع المرسوم فى صورة واحدة وهو يرسم الشكل ليس كما يراه بل كما ينبغى أن يكون .

---

(١) محمود بسيونى: الفن فى القرن العشرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ١٩٨

(*) بابلو بيكاسو Pablo Picasso (١٨٨١ – ١٩٧٣).

شكل (٤٩م)



وفـــى لوحة " امرأة جالسة " تقرأ كتاب شكل (٤٩ ب) صور بيكاسو المرأة وكأنهـــا كـــتلة فنـــية مليئة بالمسطحات التكعيبية بأشكالها الهندسية وخطوطها ذات الاتجاهـــات المتعددة وأضفى عليها بيكاسو ملمس خشن بلمسات الفرشاة الجافة فوق درجات البني الداكن التي وزعها على سطح اللوحة أولا والخلفية ذات ألوان مغايرة للشـــكل حتى تساعد على إبراز الكتلة المرسومة، نلاحظ التشابه بين الشكلات عند الجـــزار وبيكاســـو في أن كلاهما قد اهتم بالكتلة وأصبح الشكل وكأنه مصنوع من الصـــخر كما يشغل التكوين في كلا العملين معظم مساحة اللوحة وتأتي الخلفية في المرتـــبة الثانـــية لتأكيد العناصر وليس لها دور آخر في اللوحة، كذلك الخط الداكن مـــن العناصـــر الهامة التي تظهر لنا بوضوح من خلال تحديده للمساحات التكعيبية المخـــتلفة وتعتـــبر التعبيرية من أهم المدارس الفنية التي أثرت في معظم أعمال ندا والجـــزار فهـــي تعـــتمد علـــى الانفعالات الداخلية والابتعاد عن المحاكاة للأشكال المحيطة والاهتمام بالمضمون ونلاحظ الاهتمام بتجسيد القلق والتوتر الذي يحيط بنا معتمديـــن في ذلك على المبالغة في تصوير شخصياتهم ، كذلك التحريف مع التأكيد علـــى الألـــوان والخطوط التي توضح مضمون النفس البشرية ومشاعرهم المختلفة كمـــا نلاحظ أن التعبيرية تتأثر بأحاسيس الفنان نفسه، فإذا كان الفنان حزينا جاءت لوحاته ذات ألوان قاتمة وحزينة وإذا كان فرحا جاءت ألوانه فرحة ومشرقة .

وهكـــذا تـــتأثر اللوحـــة بالحالة النفسية للفنان والشكل المرسوم في الأعمال التعبـــيرية بشكل عام يتدخل فيها الفنان حسب رغبته فسواء كانت أشكاله واقعية أو لا نلاحـــظ أنه أعطى لنفسه الحق في التغيير والتحريف وصنع أشكال وموضوعات مبـــتكرة معـــبرة عن الأحاسيس التي يريد التعبير عنها وهي إما تظهر واضحة في اللوحـــة أو مســـتترة خفية، والخط خشن لإضفاء جو البؤس والشقاء مثلما فعل ندا والجـــزار فـــي مرحلتهما الأولى حين استخدما الخط الخشن للتعبير عن عناصرهم المرســـومة والخط يتنوع بين المائل والأفقي ويتحرك في اتجاهات متعددة ويستخدم فـــي الـــتحريف فـــي الشـــخوص المرسومة مما يؤكد الشخصية الانفعالية والرؤية



شكل (٤٩ ب)

التعبيرية المتميزة، والتكوين مركب ومتناقض حتى يعطى صدمة للمتلقى مع التأكيد علـــى اللون والخط لعناصر هامة من مفردات التكوين المختلفة ويمدنا بحرية الرؤيا وبحـــرية الموضوعات والقوة البنائية التركيبية للبناء الفنى للوحة ، وكذلك البعد عن الواقعـــية التقلـــيدية فـــى التنفـــيذ ويعطـــى لنا سمة اللوحة التعبيرية من خلال تلك الخصائص فى تكوين فنى ذا قوة تعبيرية واضحة السمات[1].

وقـــد استطاع الجزار التعبير عن مشاعره الداخلية وحاول فى لوحاته ومن خـــلال مفرداته التشكيلية توصيل هذه المشاعر والأحاسيس إلى المتلقى ، كما جسد فـــى شخصيته الإحساس بالضياع والوحدة والشقاء وقد ظهرت التعبيرية فى أعماله مـــنذ بداياته الأولى وظلت مرتبطة برسومات الأشخاص عنده والذى أضفى عليهم مســـحة تعبـــيرية كما نجده فى بعض لوحاته يصور عالمه الداخلى والإنسان بشكل عـــام هـــو محـــور اهـــتمامه وبينما نشعر بالغرابة فى بعض الأشكال الغريبة التى يرســـمها الجـــزار ومحاولاتـــه إسباغ الخرافة على بعض شخوصه نجد أن جيمس إنســـور[*] ألـــبس شخوصـــه أقنعة غريبة وملابس واسعة ذات طراز قديم فجاءت أعماله نقدية لاذعة تحمل فيها شخوصه معانى الخداع والريبة والشك وتوقع الخطر فنحـــن حين نرى لوحاته لا نعرف من هؤلاء الأشخاص المرسومين ولماذا يختبئون خلـــف أقنعـــتهم وماذا يدبرون كما يصور الفنان نفسه وسط الأشخاص المرسومين وكمـــا اعـــتمد الجزار على المضمون الإنفعالى للأشخاص المرسومة والتى ظهرت كئيـــبة ومتشـــائمة تتضـــح قســـماتهم بتجاربهم المريرة فى الحياة فلهم يهتم الجزار بالتعبـــير عن جماليات الشكل الخارجى بل كانت المشاعر الإنسانية هى التى تعنيه

---

(1) مصطفى يحيى: القيم التشكيلية ، دار المعارف، ١٩٩٤، ص ١٢٥.

(*) جيمس أنسور J. Ensor (١٨٦٠ – ١٩٤٩) وهو فنان بلجيكى قضى حياته كلها فى بلجيكا

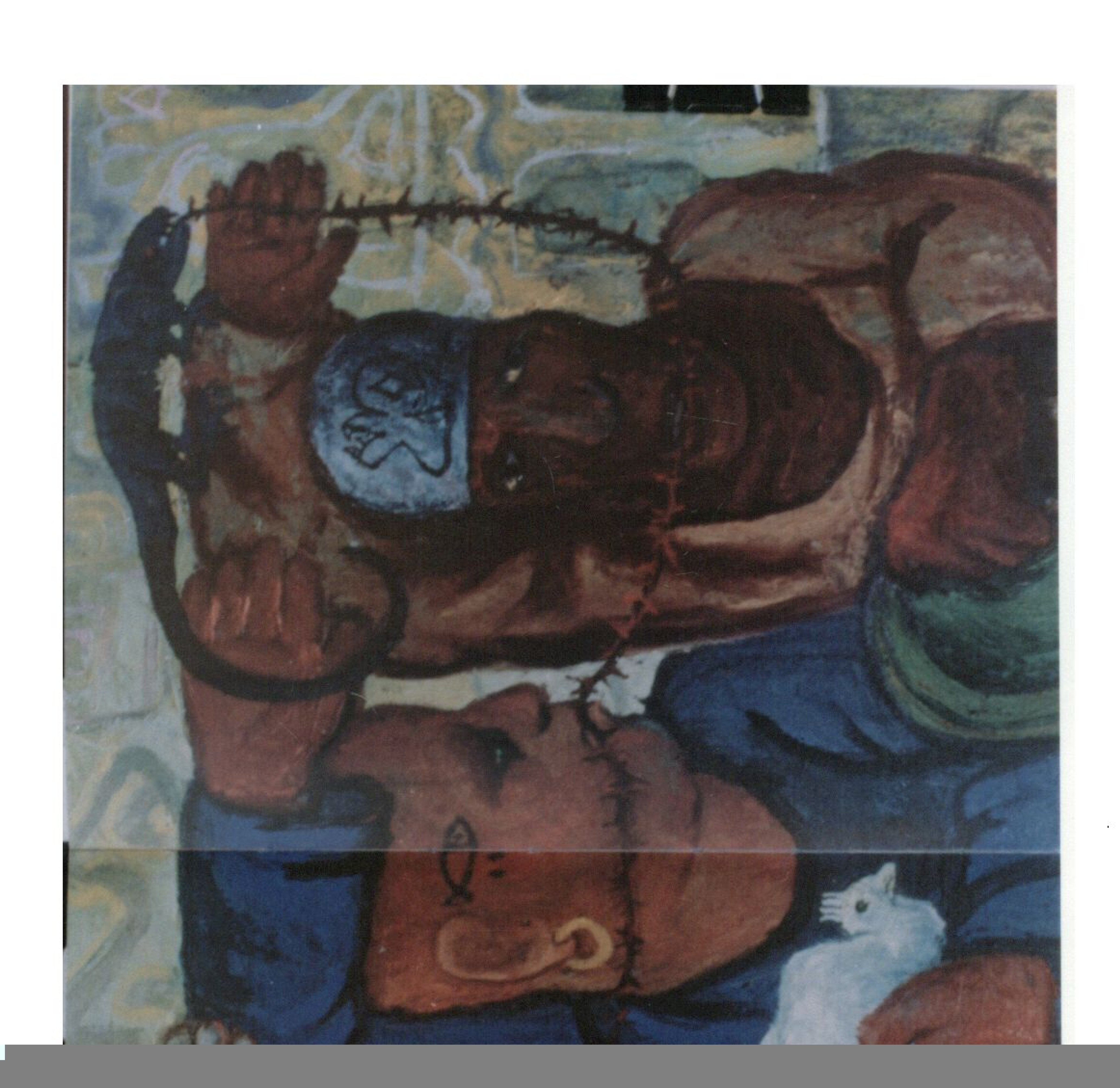
كذلــك نجــد الأشخاص عند الفنان النرويجى مونخ(*) وجوههم تشبه الجماد ويظهر عليهم الكآبة والحزن والخوف وصرخاتهم التى نستطيع سماعها عند مشاهدة لوحاته والمــبالغة فــى الخــط سمة من سمات أعمال مونش مثله فى ذلك ندا والجزار فى إضفاء نسب جديدة على أشخاصه ونلاحظ التوتر الواضح فى ألوانه وخطوطه وهو يلون بالخط ويرسم باللون ويدمجهما داخل التكوين الفنى.

وفــى شكل (٥٠ أ) لوحة " الصرخة " ١٨٩٣ تصور شخص واقف على جســر صــوره الفنان ببعد منظورى قوى ونقطة هروب الجسر الممتد إلى اليسار يجعــل العيــن تخــرج مــن الصــورة ولكن الفنان قد استطاع أن يوقف اندفاعه بالشخصــين المرســومين فــى نهايته وكذلك بالخطوط المنحنية الكثيرة على يمينه والتى تأخذ العين فى حركات دائرية داخل اللوحة وتتردد هذه الخطوط المنحنية من خــلال الشخص المرسوم وخطوط جسده الهزيل ووجهه النحيل الذى يشبه الجمجمة ويــنطق بالرعــب بحدقتى عينيه المتسعة من الخوف ولون وجهه الأصفر الباهت لتأكيد إحساسه بالهلع وفمه الذى يصرخ من هول الصدمة ويمثل الخط المتعرج فى اللوحة عدوانية وتوتر وساعد على المزج بين الشخص المرسوم والخلفية فى إيقاع درامــى مخــيف فقــد وزع الفــنان الألوان بطريقة تخطيطية ساعدت على زيادة الإحســاس بالصــرخة المــنطلقة والألوان البرتقالية والحمراء المتجاورة مع ألوان زرقــاء داكنة أضفت الكثير من الانفعالية فى جو نفسى مخيف مع التكوين المركب وجــرأة اللمســات وحيوية الخط، وفى شكل (٥٠ ب) وهى لوحة محاسيب السيدة عــند الجــزار توضح الاهتمام بتصوير وجوه الشخوص وهى تظهر واجمة صامتة رغــم السلك الشائك الذى يفقأ عين أحدهم ويكمم الآخر ويمسك بطرفه حيوان يشبه

(*) ادمــارد مونــخ (مونش) E. Munch (١٨٦٣ – ١٩٤٤) : أحد دعائم فن التصوير الحديــث مثل سيزان وجوجان، بدأ حياته كمصور تأثيرى متأثرا بالفنان بيسارو حتى توصل لأسلوب تعبيرى خاص به وساهم فى تطوير المدرسة التعبيرية.



شكل (٥٠م)



السحلية واقفا فوق رأس الشخص الأول على اليمين والذى يمسك فى يده طبق فارغ ليعطى إحساس بمدى البؤس والشقاء المخيم عليهم والذى يمنعهم من التحدث والصراخ وتمسك المرأة العجوز فى يسار اللوحة زهور فى يدها وكأنها تمسك بهم لوجود حالة وفاة عندها ربما وفاة الأمن والحب والسعادة والتى اختفت باختفاء الشعور بالطمأنينة والرجل فى المنتصف يدق أحد رموز الوشم وهو السمكة ويرتدى قرطا فى أذنه كدلالة على السلبية والتخنث وتشكل الخلفية ذات اللون المضىء وتحمل بعض الزخارف الإسلامية لتدل على ضريح السيدة زينب، والجزار يحاول التعبير عن حالة التبرك بالأولياء والتى تطغى على البيئة الشعبية والسلبية والتواكل وانتظار حل مشاكلهم بواسطتهم دون بذلك أى مجهود مناسب، كما نشاهد المرونة فى الخط والألوان القوية فى زحام المولد شكل (٥١ أ) وهى إحدى اللوحات التى عبر فيها الجزار عن هذا العالم السحرى بما يتضمنه من وجوه كثيرة مختلفة ومتنوعة يربط بينها سمات خاصة نابعة من البيئة المحيطة بهم والعادات والتقاليد التي تجمعهم فى هستيريا جماعية فكل فرد منهم تشعر أنه يؤدى طقوس معينة مكملة لصخب المجموعة ككل، وكما اهتم الجزار بوجوه الشخصيات وتوضيح تعبيراتهم المختلفة وأزياءهم المميزة نجد حفل الكرنفال عند جيمس إنسور شكل (٥١ ب) ملىء أيضا بالصخب واعتمد على تصوير كم كبير من الوجوه المختلفة إلى جانب الأشخاص الذين يرتدون الأقنعة كعادته فى تصوير أبطال لوحاته فى صورة جموع كثيرة متآمرة تبث الخوف فى نفوس مشاهديها نظرا لمظهرها الغريب واستخدام الخط المرن ذى الاتجاهات المتعددة والذى يساعد على التأكيد على الاتجاهات المختلفة وتوضيح التفاصيل كما يستخدم التحريف فى رسم العناصر مع الألوان القوية السميكة.

ويذكر إنسور تأثير الماضى السحيق وأثره على إنتاجه الفنى وشعوره وأيضا لا شعوره ووجود الرموز الثابتة أو اللازمات فى أعماله من (قناع وملابس غريبة) فيقول: " كان للتهاويل الشائعة والحكايات الرائعة عن الساحرات والغيلان



والعمالقـــة الأشـــرار الـــتى كانـــت تثرثر بها خادمتنا العجوز ذات الوجه المكسو بالتجاعــيد تأثير عنيف فى نفسى، كما أثرت فى أيضا (غرفة المخلفات) فى بيتنا الضيق تلك الغرفة المهجورة القاتمة الحالفة بالعناكب وأردية السهرة الحمراء حمرة الـــدم القانى والقردة ونباتات البحار والسلاحف والحوريات المحنطة، وإلى أى مدى أثـــرت تلك الذكريات والرؤى البعيدة فى أسلوب ورؤية الفنان المتحررة وأيضا فى فلســفته تجاه الإنسان والمجتمع من حوله فى صورة جموع كثيرة. ويتذكر مرئياته فـــى دكـــان الجـــد هيجمان بائع العاديات الأثرية والأقنعة الغريبة الآتية من البحار البعيدة والتى تمثل الآلهة الوثنية والأشرار والعمالقة وأقنعة لها وظائف فى الطقوس الدينية لبث الخوف فى نفوس المشاهدين وأقنعة تهريج وإضحاك شعبية تبث المرح والرعب فى آن واحد لجمود قسماتها وملامحها "[1].

ولقـــد ســبقهم بيكاســـو فى إدخال الأقنعة لتخفى وجوه أشخاصه مثل لوحة "آنسات أفينون" والتى ارتدت فيها كل فتاة قناع يختلف عن الأخرى فهذا قناع ينتمى إلـــى الفـــن المصرى القديم وذلك ينتمى للفن الأفريقى وثالث يبدو كأنه وجه بيكاسو يســتخدمه لإخفاء وجه الشخصية المرسومة صانعا بلوحته هذه اندماجا بين الثقافات المختلفة بصورة محببة ومستساغة فلولا الفنون القديمة وخاصة الفن المصرى القديم مـــا ظهـــرت التكعيبـــية وهى التى تهتم بإظهار كل جوانب العنصر المرسوم حتى الخفـــى مـــنها مـــثلما فعـــل الفنان المصرى القديم فى رسم كل جوانب الشخصية بالصورة التى تحقق لها الكمال.

ولكـــن الاخـــتلاف واضـــح بين أقنعة بيكاسو وأقنعة إنسور ووجوه الجزار فبيـــنما تتضـــمن وجوه إنسور هزلية التعبير إلى جانب الألوان القوية والتى جعلتهم يشـــبهوا وجـــوه المهرجيـــن نجد بيكاسو يصور وجوه فتياته وكأنهم جزء من كتلة الجســـد بألوانه الصافية النقية ومسطحاته النحتية ، أما الوجوه عند الجزار فهى إما

---

(1) د. مصطفى يحيى، ص ١٥٧.

شاخصـــة واجمـــة أو مندفعة فى هستيريا المولد وحلقات الذكر ويغلب عليها البؤس والشـــقاء والتحريف فى الخط هنا يساعد فى مضمون العمل الفنى كذلك عند إنسور وبيكاسو.

كذلـــك فـــى أعمال ندا العديد من المبالغات فى نسب الأشخاص المضغوطة وألوانـــه وخطوطـــه تعـــبر عن تعبيرية شديدة نابعة من داخل نفسه ولكن فى ذات الوقت أشكال مأخوذة من الواقع ولكنه يدخل عليها تحريفات وتبسيطات هى مرتبطة بالتعبـــيرية مـــن حيـــث اللـــون والشكل واختلاف المنظور داخل اللوحة ومرتبطة بالســـريالية مـــن حيث الخيال وعلاقات الأشكال ببعضها فهى مركبة فى كثير من الأحيان بشكل غير واقعى.

ومـــثلما هـــو الحال فى الأعمال التعبيرية نجد عند ندا اللون القوى مع عدم الاهـــتمام بالتفاصـــيل إلـــى جانـــب استخدامه فى بعض الأحيان استخداما رمزيا ، فـــالألوان والخطوط تتواجد لتحقيق قيمة فنية يشعر بها الفنان ويعبر عن الانفعالات المكـــبوتة عـــند شخوصه والإنسان فى حالاته المختلفة والإفصاح عن مكنون نفسه والمبالغة فى تصويره والتعبير عنه كجزء لا يتجزأ من نفس الفنان الذى يختزن كل هذه المشاهد ثم يعيد صياغتها ليفرزها على سطح اللوحة أشخاصا يتسمون بدلالات إنســـانية مـــن خلالهـــا فيصنع منها أشكالا جديدة تتفق مع عالمه الخاص مصبوغة بمســـحة تعبـــيرية خاصة، وأسبغ الروح البشرية الإنسانية على الحيوانات والطيور والـــزهور والأشياء، كل ذلك يخاطب أعماق المتلقى والجوانب الفكرية التى يخفيها بقـــناع التكلف يهز أحاسيسه ويوقظ ذكرياته بحلوها ومرها، ويشحذ عواطفه شحذا.. ولقد شجعه الكونت " فيليب دارسكوته " على هذا الأسلوب التعبيرى منذ البداية سنة

١٩٥٣ وأحضـــر له أوراقـــا خاصة لها طبيعة الورق النشاف لتساعده على التعبير بالملامس [١].

وبيـــنما نجـــد الاستفادة من جسم الإنسان بحركاته الرشيقة فى توليف عالم ســـحرى خـــاص بندا ملىء بالمفردات الشعبية والمعانى الجنسية خاصة فى مراحله الأخـــيرة وتبدو شخوصه لاهية عابثة نجد مونش يصور المأساة والمعاناة والخوف المسيطر على وجوه أبطال لوحاته فيظهر مندهشين تعلو وجوههم صفرة.

وفـــى شـــكل (٥٢) لوحـــة المساء فى كارل هاجن ويهتم فيها بإبراز فراغ الشارع بمبانيه مع الاهتمام بالأشخاص الذين يرتادوه وقد رسمها مونش ليلا لإبراز الجانـــب الدرامـــى للوحـــة مـــع استخدام الألوان القاتمة لتتواءم مع الجو المقبض للموضـــوع وقد استخدم اللون الأسود بكثرة مع بعض درجات البنى والبنفسجى مع المحافظـــة علـــى الـــبعد المنظورى للعمل برسم الأشخاص فى الخلفية أصغر من المقدمة مع إخفاء الكثير من التفاصيل فى الخلفية كلما اتجهنا نحو العمق والاستفادة مـــن الخط القوى للتأكيد على درامية المنظر وتختلف وجوه مونش الخائفة المندهشة عـــن وجـــوه إنسور والتى ترتدى أقنعة ضاحكة ومرعبة فى الوقت نفسه ولا ندرى التعبـــير الذى خلفها والخط الأسود يساعد على التأكيد على العناصر مثلما هو الحال عند مونش مع الألوان المثيرة للتأكيد على تعبيرية الموضوع وتوضيح القيمة الفنية ومعبرة عن المشاعر الداخلية المرتبطة بالانفعال الإنسانى ؛ فالتعبيريين بصفة عامة لا يعـــتمدوا على العناصر التشكيلية البحتة كما تحرروا من قيود الخامة وقد مهدت التعبـــيرية لكثير من الاتجاهات الحديثة التى ظهرت فى القرن العشرين، كالمدرسة الوحشية وفيها يظهر التحرر اللونى والذى أصبح أبسط وأكثر صراحة مع الاهتمام

---

(١) مخـــتار العطار: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٥٩.


لوحة .المساء في كارل جوهان، - رسمها عام 1892 بالألوان الزيتية على قماشة قياس
121 × 84,5 سم محفوظة ضمن مجموعة راسموس ماير في برغن - ألمانيا

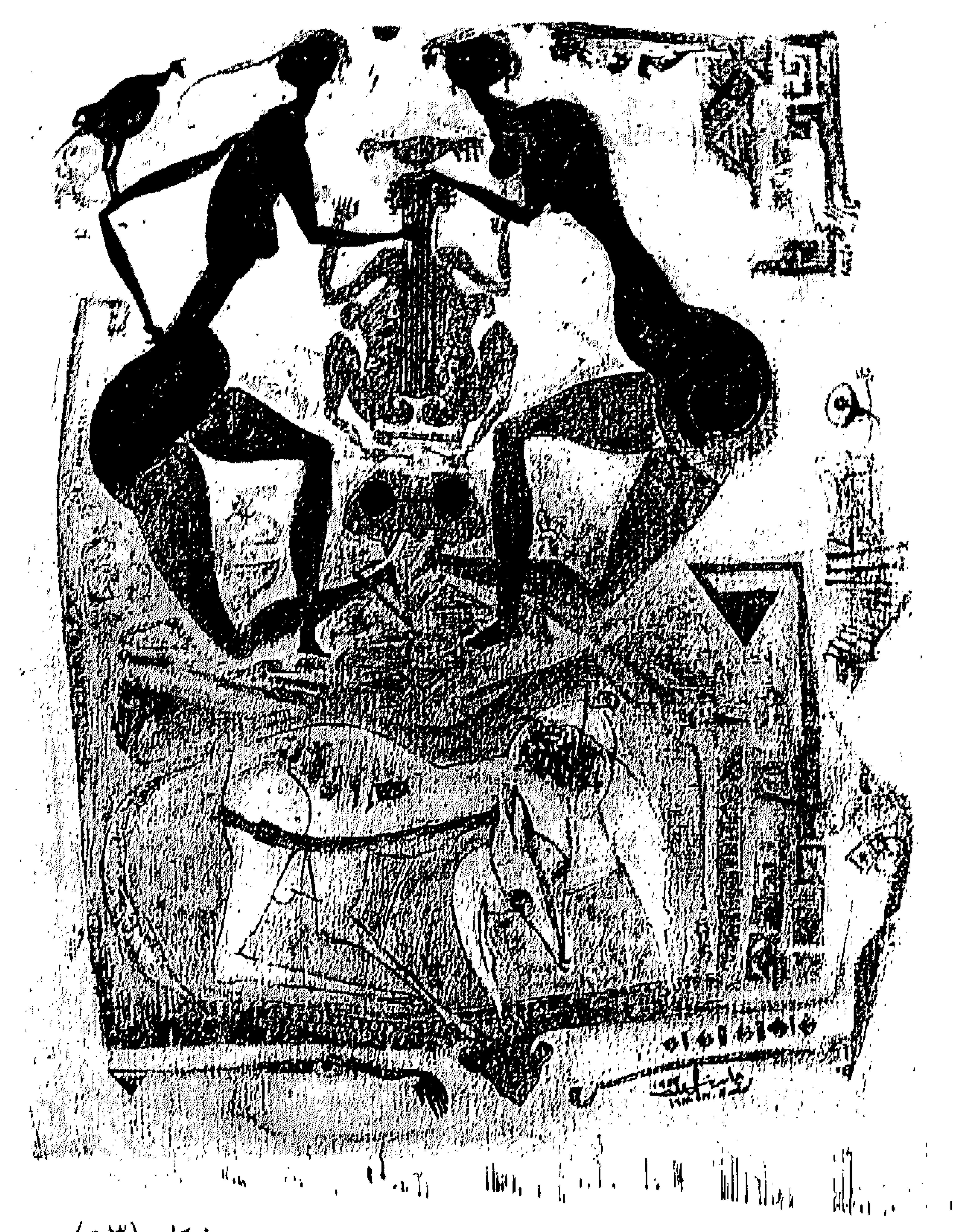
شكل (٥٢)

بالقـــيمة الزخرفية مع تحديد العناصر باللون الداكن للاستغناء عن التجسيم بدرجات الفاتح والقاتم.

وفـــى شـــكل (٥٣) نجـــد أن نـــدا قد اعتمد فى هذه اللوحة على الأشكال المســـطحة المباشـــرة والـــتى تجوب فى فضاء اللوحة مع استخدام الألوان الساخنة المضيئة فدرجات الأصفر فى الخلفية صنعت ضوءا يؤكد على العناصر المرسومة فوقـــه مـــع لمسات الأحمر المثيرة كما نجده يترك بغض خطوط العمل ظاهرة حتى يبـــتعد عن التكتيل فالاهتمام باللون هو أهم ما يميز هذا العمل الفنى وهذا من سمات الفنانين الوحشيين الذين يعبرون عن مشاعرهم بالألوان العنيفة والكثير من أعمالهم تحوى زخارف كما أنهم لم يستخدموا الظلال فى صنع تجسيم للعناصر وإنما نلاحظ توزيـــع الألـــوان القوية كالأحمر والأصفر والأزرق فى المساحات المرسومة دون الاهـــتمام بالمـــنظور اللونـــى للتكوين والواقع المرئى للعناصر فمن الممكن تلوين المســـاحات بـــألوان غير واقعية ، كذلك قاموا بتحديد الأشكال باللون المجاور لكل شـــكل أو بلـــون داكـــن كما أن مصدر الإضاءة ناتج عن علاقات الألوان بعضها البعض وليس لوجود مصدر إضاءة محدد.

وأعمال ندا تختلف عن أعمال جورج روو(*) وهو فنان ينتمى إلى الوحشية مـــع تعبيرية عنيفة فهو يصور الظلم المنتشر فى كل مكان والمعاناة التى تغلب على الإنسان ووسيلته فى ذلك الخط القوية القاتمة مع الألوان السميكة فتظهر أعماله مثل أعمـــال الـــزجاج المعشـــق بســـبب كثرة تحديده للعناصر وتفاصيلها باللون الأسود محاولا إبراز البؤس والشقاء المخيم عليها حتى فى تصويره لمهرجى السيرك شكل (٥٤) والـــذى صـــورهم بطريقة مأساوية وبعيدة عن أى سعادة تتشابه فى ذلك مع أعمـــال الجزار عن السيرك والتى تناول فيها الفنان الجانب المأساوى لفنان السيرك

(*) جورج روو Georges Rouallt (١٨٧١: ١٩٥٨).



شكل (٥٣)



شكل (٥٤)

بعيدا عن العمل المبهج الذى يعملونه وألقى الضوء على جوانب أخرى من حياتهم العادية.

وبينما نجد الوجوه عند الجزار خشنة محملة بملامح الفقر وصعوبة المعيشة نجد الوجوه عند روو صابرة ذات نزعة دينية ، كما فى شكل (٥٥) وهى لوحة تصور بورتريه لشخص مرسوم بدون جسد أو رقبة وإنما مجرد وجه أحاطه الفنان ببرواز من الألوان المستخدمة فى اللوحة كما تقترب من طريقة الأداء فى لوحات وجوه الفيوم وقد صور فيها روو وجه لرجل دين مستخدما طريقته المميزة فى التصوير حيث حدده بلون أسود قاتم أما الوجه فذو لون أحمر فاتح ولكنه سميك، والخلفية حول الوجه عبارة عن لمسات قوية من الألوان تبدو كما لو كان استخدم فيها سكين الباليت ثم ببرواز ملون بمزيج من الأحمر والأسود مع بعض لمسات من الرماديات وهو ملون بنفس الطريقة السريعة.

وإذا كان الفنانان عبد الهادى الجزار وحامد ندا قد تأثرا بالمدرسة الوحشية فإن أهم المدارس التى تأثر بها هى السيريالية وخصائصها الجمالية المميزة وأثرت فى أعمالهما لمعظم فترات حياتهم، فهى تعتمد على إطلاق الفنان للأفكار المكبوتة والتى تظهر فى عملية الإبداع الفنى وبذلك فإن اللاشعور هو الأساس لغالبية الأفكار.

كما يستنتج من الاسم Surrealism أى ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة ويعنى ذلك أن المظهر الخارجى الذى شغل الفنانين فى حقبات كثيرة لا يمثل كل الحقيقة بل يزعم السرياليون أنه لا يمثل إلا خمسها والأربعة أخماس الباقية تستقر فى اللاشعور وفى الأحلام وأحلام اليقظة التى توارى كثيرا من الأفكار عند الرقابة الخارجية التى تتسم بالضبط والقوانين الصارمة التى لا تسمع إلا بما يتفق معها بالإفصاح والخروج، أما البقية التى تمثل الجانب الأكبر تمثل الإنسان على حقيقته



وعلــى فطــرته فى اللاشعور[1]. وكان ذلك بسبب تأثر السرياليون بنظريات فرويد فمدرســة التحلــيل النفسى وعلى رأسها فرويد ترى أن اللاشعور هو الأساس الذى تقــوم علــيه عملية الإبداع الفنى ويضع الفنى على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفســية الأخــرى والســريالية عند الجزار كما هى عند ندا تختلف عن السريالية المــتعارف علــيها من حيث أن الأعمال السريالية لا تخضع لمنطق معين أو منهج محــدد وإنما تختلف باختلاف الفنان نفسه ولكنها بشكل عام تنفذ بطريقتين : الأولى رســم الفكرة الخيالية أو الحلم بصورة واقعية وكأنها نقل دقيق للواقع، والثانية تبعد تمامــا عن الواقع بالإفراط في الخيال ولكن عند الجزار فالسريالية خاصة نابعة من البيــئة وهو يستخدم العناصر والمفردات الشعبية فى صياغة تكوينات محملة بمعانى ســريالية لا تخضع لمنطق واقعى تماما ، إلى جانب ابتداعه لرموز مستخرجة من العــالم المحــيط به ولكنه يستخدمها بصورة جديدة ومغايرة تماما للواقع، إلى جانب ابــتداعه لأشكال جديدة مخلقة ، فهذا وحش خرافي فى لوحة القيد والزمن ليعبر به عــن المــوت ، كذلــك يذهــب إلى المزج بين الواقع الخارجى المتمثل فى البقعة المجهولــة والعناصــر الموجودة فى الطبيعة والواقع الداخلى ويمثله طريقة توزيع العناصر والتكوين إلى جانب مساعدة الألوان والظل والنور فى تحقيق البعد النفسى والدرامــى للموضــوع وإلــى جانب ذلك توجد أعمال عند الجزار محملة بمعانى الســريالية البحــتة وتشــبه إلى حد كبير السريالية عند دالى [*] والتى استخدم فيها

---

(1) د. محمود بسيونى: الفن فى القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤٦.

(*) ســلفادور دالــى (١٩٠٤ – ١٩٨٩): هــو فــنان أسبانى التحق بالأكاديمية عام ١٩٢١ وتركها دون الحصول على الدرجة العلمية لعدم موافقة ما يدرسه مع ميوله ومر بعدة مراحل فنــية من أهمها التكعيبية حيث كان متأثرا بالفنان بيكاسو ثم بدا اهتمامه بجورجيو دى كريكو الــذى كــان له الفضل فى انتهاج سلفادور للسريالية إلى جانب محبته الشديدة لفرويد ولكتابه تفســير الأحــلام واشــترك رسميا فى المدرسة السيريالية بعد خمس أعوام من دعوة أندريه بيرتون رائد السريالية بيانها الأول.

الخـــيال المرسوم بواقعية إلى جانب استخدام الكولاج فى بعض لوحاه لإضفاء صفة الواقعية على هذه اللوحات.

وفـــى شـــكل (٥٦) تمـــثل لوحة القديس انطوان المعالجة بواقعية تفصيلية ممـــزوجة بـــرؤى خيالـــية ممـــا جعلها تبدو غير واقعية وقد غلبها الحلم الهوس، فالمعالجة لم تعط لموضوع سلفادور إجابة خالصة بل أعطت المشاهد رؤية هلوسية للقديـــس الـــذى يـــركع إلى أقصى اليسار وأمام قدميه جمجمة.. وقد وظف ببساطة تصـــوره للقديس المتصوف فى رؤية مقترنة بحصان وأفيال أربعة تسير على أرجل أشـــبه بالأسلاك تكاد تنثنى أو تتكسر تحت ثقل أجسادهم ومدينة سابحة مع السحاب وكـــنائس وامرأة عارية فوق ظهور الأفيال.. وقد بدأت مع هذه اللوحة مرحلة دالى التصوفية التى أثرت عليه وظهرت فى لوحاته اللاحقة.

ونلاحـــظ التشـــابه فى هذه اللوحة مع لوحة الجزار " المحاربان " من حيث الخطـــوط الرأســـية الكثيرة والتى تتجه للعمق وتحقق بعد منظورى وكذلك الفضاء الشاســـع خلف العناصر المرسومة والظل الساقط على الأرض مثل كثير من لوحاته نلاحظ أن الخلفية عبارة عن منظر خلوى[1].

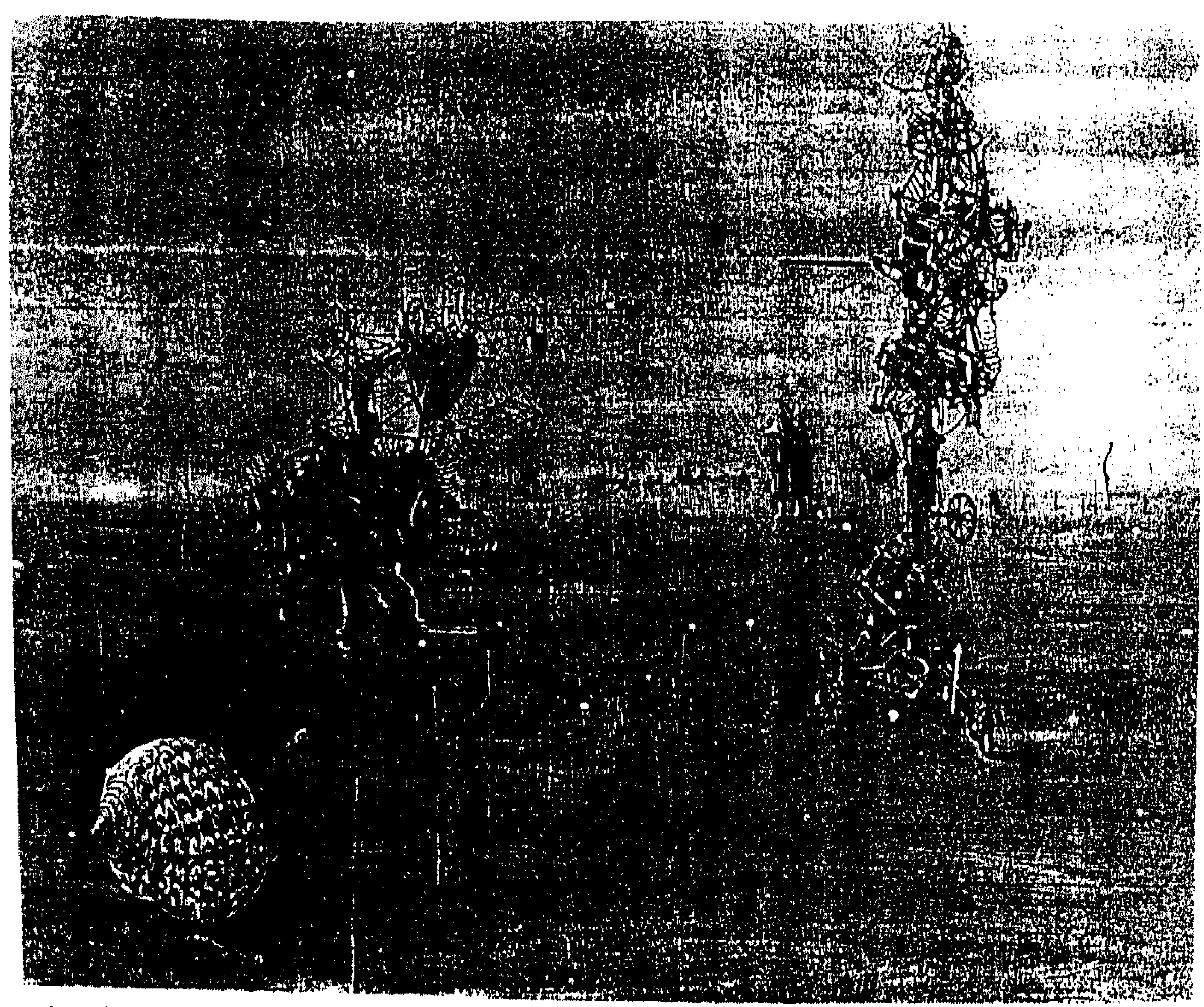
وإذا قارنـــا بيـــن هـــذه اللوحة ولوحة المحاربان للجزار شكل (٥٧) نجدها تقـــترب مـــنها من حيث غرابة الموضوع وطريقة تنفيذ التكوين المستخدم فاللوحة تصـــور"محاربـــان آلـــيان كدلالة على أن التفوق فى الحروب القادمة للآلة وليس للأشـــخاص حيث أن التفوق العسكرى فى الحروب ليس بمقدار ما تملكه الدولة من جـــيش مـــن الـــرجال المدربيـــن وإنما لابد من وجود التفوق العسكرى فى الآلات والمعـــدات الحربـــية الحديـــثة وهنا تصوير للمحاربان وهما كل فى جانب ويفصل بيـــنهما خط لا نهائى من قضبان تمثل حدود كل دولة ، وهذا الخط هو " عبارة عن سور ضعيف لا يعتبر مانع من العبور إلى الطرف الآخر ولكى يحتدم الصراع بين

---

(١) فاطمة على: سلفادور دالى، أخبار اليوم، ١٩٩٧.



شكل (٥٦)



شكل (٥٧)

الجانبيـــن وضـــع لون أحمر فى الأرضية وهو لون ساخن ويعلن عن الثورة وبدء الصـــدام بيـــن الجانبين وعلى جانب اللوحة توجد قوقعة ملقاة، وقد استخدم الجزار القواقع فى مرحلة الأربعينات وهى ترمز لبدء الخليقة وتصنع فى هذه اللوحة تضاد بيـــن العصـــر الحديث بآلاته ومعداته وصراعاته وبين بداية الحياة التى ترمز إليها القوقعـــة الساكنة لا تبالى بما يحدث حولها، ويعتبر الضوء من العناصر الهامة التى ســاهمت فـــى إضفاء غرابة على العمل من خلال الظل الدرامى للعناصر والضوء الـــذى يغمر المكان ويساعد على التجسيم ليصبح الحديد ذو كتلة لها ثقلها فى اللوحة وفـــى الخلفـــية يظهر تمثال من الحديد أيضا وكأنه جيل جديد من المحاربين ينتظر دوره فـــى القـــتال وتنقسم الخلفية إلى جزئين يمثلان مساحة الأرض والسماء وعند خـــط الأفق توجد بعض آثار من مبانى مهدمة تظهر آثار المدينة المنتهية، واللوحة علـــى اتســـاع الفضـــاء المرســـوم لا نلاحظ بها أى أثر لمناطق مأهولة السكان أو المـــزروعات والـــتى قضى عليها كثرة الحروب والدمار ولا يحيط بعناصر اللوحة سوى الفضاء المتسع.

وتعتـــبر هذه اللوحة هى خير تجسيد لتأثر الجزار بالسريالية الحديثة وكذلك أعمال الفنان دالى والتى تنقسم حياته الفنية إلى عدة مراحل:

المرحلة الأولى: هي بداياته وفيها صور الفنان المناظر الطبيعية والمرحلة الثانـــية: هى تأثره بالتكعيبية وبيكاسو ثم السريالية وانتقاله إلى الموضوعات الدينية والكلاســيكية الجديـــدة والـــتى مـــزجها مع السريالية فجاءت مزيجا من السريالية والكلاســيكية ، وبالـــرغم مـــن أن الجـــزار قد أنتج عدة لوحات تقترب كثيرا من الســـريالية الغربـــية وتخـــتلف عن الخيال الموجود فى معظم لوحاته إلا أنها تتميز بالحـــرص على التغيير ، فالجزار فنان مجدد يبحث فى كل الموضوعات والمدارس المخـــتلفة يـــنهل منها كيفما شاء مكونا لنفسه أسلوب مميز لا شبيه له ولا ينفى هذا ظهور بعض الأعمال التى يزداد فيها التأثر بإحدى المثيرات عن غيرها فإذا نظرنا إلـــى لوحة " البقعة المجهولة " شكل (٥٨) نجد أن موضوعها السريالى يقترب من



شكل (٥٨)



شكل (٥٩)

موضـــوع ندا " الحصان والقمر " شكل (٥٩) من حيث العناصر المرسومة ولكنها اختلفــت فـــى طـــريقة التنفيذ فإذا نظرنا إلى لوحة ندا نجدها من الأعمال السريالية الحـــالم المليئة بالخيال الساحر وهى ذات ألوان ساخنة وباللوحة ملامح من سريالية شـــاجال(*) الـــتى تجمع بين الطفولة والخيال وألوان زاهية خيالية وعناصر لوحات يحلقـــون فى فضاء اللوحة لا تؤثر بهم الجاذبية الأرضية مثله فى ذلك مثل العناصر عـــند نـــدا وخاصـــة منذ السبعينات فلا نستطيع أن نفصل بين السماء والأرض فى كثـــير مـــن لوحاتـــه وتسبح عناصره محلقة فى السماء كما تختلف نسب العناصر المرسومة وأحجامها حسب إحساس الفنان بها.

وفـــى شكل (٦٠) لشاجال نلاحظ تجسيده لعالم ملىء يصور كائنات غريبة ويتضـــح فـــى اللوحة التأليف الخرافى لأشكاله لتجسيد الفكرة المرسومة مع الحنين لطفولـــته، فأعمالـــه بشكل عام محملة بالأساطير الشعبية الروسية والقصص الدينى اليهودى وعقدة الاضطهاد وأشكاله الخزفية تختلف كلية عن أشكال الجزار الخرافية ذات الطـــابع المقـــبض والـــتى تثير الرهبة فى نفس المشاهد، وقد استخدم شاجال الألـــوان بـــنوع كبـــير وحـــدد الأشكال بلون داكن لإضفاء الأهمية على عناصره المرســـومة على أرضية تتشابه مع ألوان أجسادهم فتترابط هذه العناصر مع بعضها ونلاحـــظ اهـــتمامه بتوضـــيح بعض العناصر والتأكيد عليها بوضع درجات الفاتح والقـــاتم علـــى ألـــوان الخلفية وإلقاء بعض الحواجز بين عناصره فيتداخل الماضى والحاضـــر مـــع المستقبل وكل عناصره تستطيع الطيران فنراها محلقة فى اللوحة بحـــيوية مثلما هى العناصر عند ندا ولونها بأسلوب رمزى ، كما استخدم العديد من الـــرموز الـــتى رســـمها ندا والجزار فى أعمالهما كالحصان والكف وغيرها وكلها تكشف عن حنينه إلى طفولته الأولى المستمدة من حياة الريف الروسى حيث واقعه

(*) مارك شاجال M. Chagal (١٨٨٧- ١٩٦٩): ولد شاجال فى روسيا غير أنه استقر فى بـــاريس وهو فى الثالثة والعشرين تقريبا بعد أن حدد مسار حياته بيده وهجر موطنه الأصلى بحثا عن حياة حقيقية يلقى فيها ما رغبت نفسه.



شكل (٦٠)

المليء بالموضوعات الشعبية الفطرية وتتضمن لوحاته كذلك الكثير من معانى الحب حتى عند تصويره لشخصياته الغريبة فيبدو أن حالة حبه لزوجته أثرت على أعماله فنرى فيها العشاق يبدون طائرين فى الفضاء وأحيانا أخرى يظهرون متعانقين فى باقة زهور وهذه الرومانسية الشديدة فى تصوير حالات العشق والحب تتشابه إلى حد كبير مع معانى الحب الصريحة التى يصورها ندا فى كثير من لوحاته مثل لوحة " الحصان والقمر " وهى إحدى لوحات السبعينات عند ندا ويظهر فيها الحصان يحلق فى السماء وفوقه امرأة عارية وأخرى خلفها للدلالة على مضمون حسى للوحة " الحصان والقمر " يطل برأسه وسط الخلفية والتى تجوى مشاهد من مبانى صغيرة الحجم تراها بمنظور علوى وينطلق أمامها الحصان نحو المستقبل وتثير اللوحة مجموعة من الأحاسيس والتأثيرات التى ابتدعها الفنان من خياله الخصب من عالم اللاوعى وسريالية ندا بها الكثير من التشبيهات الخيالية كالديك والقط والعديد من الرموز المستخدمة بصورة سريالية غير منطقة فسريالية ندا أقرب لسريالية شاجال وميرو(*) منها إلى دالى، فالرموز عند ميرو تحتوى على عناصر هندسية تقريبية لكنها مركبة بطرقة توحي بعدة إيحاءات فقد ترى تخطيطاته على هيئة عصفور أو آدمى أو هلال أو قمر فقد جمع فى لوحاته بين صور البشر فى هيئة بدائية والأشكال الغريبة المتنوعة وهى تحمل عامل الغموض شأنها شأن طبيعة الأعمال السريالية التى تحمل فى طياتها معانى رمزية وخيالية وتذكرنا شخوصه بالآلهة التى صورها إنسان العصر الحجرى القديم، واكتشف العلاقات الدقيقة بين الألوان وبين الخطوط والأشكال المبتكرة بصورة لا مثيل لها فى العالم المرئى واكتشف جماليات الروح الطفولية المرحة مع السذاجة والتلقائية. وتتميز لوحات ميرو أيضا بتكوينات مبتكرة مضحكة فى بعض الحالات وتحتوى على أشكال خيالية كما تميل إلى التجريد ويظهر ذلك فى لوحاته وما فيها من دوائر

(*) خوان ميرو Joan Miro (١٨٩٣ -   ).

وخطــوط وزوايا وأسهم كما يفعل الأطفال أحيانا وبألوان زاهية، والتركيبات اللونية الــتى اســتخدمها مــيرو شكلت صياغة جديدة وشخصية مميزة خاصة فى طريقة إعــداده لأرضـــية لوحاته بألوان متدرجة. تحمل لوحاته الظلال فى جوانب اللوحة ويــتجه إلى الألوان البنفسجى والأزرق والبنى التى توحى بالظلال فى حين يستخدم الأصــفر والــبرتقالى ودرجات الأحمر ليوحى بالأضواء وابتدع عالما من الرموز والعلامات مثلت لغة خاصة كما تأثر بالفنون الشعبية مثله فى ذلك مثل ندا والجزار فــى اســتلهامهم للحــياة الشعبية وجعلتهم يصورون أعمالا سريالية نابعة من البيئة وليست خيالات ميتافيزيقية من داخل العقل فقط فقد تأثر ندا بالسريالية ولكنه استفاد مــنها وعبر بطريقته ومفاهيمه الخاصة بناء على التراث التشكيلى المخزون داخله والحــياة التى يعيشها ولكنه وزع عناصره فى اللوحة بطريقة غير تقليدية وغامضة وتبعــث علـــى التساؤل كما أضاف إليها العديد من الرموز والتى زادت الموضوع غموضــا وتجعلــنا نحــاول قــراءة اللوحة والبحث عن معنى كل هذه المتناقضات المرسومة.

ولــم تــتوقف ســريالية ندا عند حدود الفكرة وإنما نلاحظ أن شخوصه بها مــبالغات وتحــريفات وتغيــير فى أماكن بعض أعضاء الجسم ومحاولته استخدام الــرموز لإضــفاء روحا غامضة على التكوين بحرية وتلقائية مستخدما الكثير من الخــيال. وأطلــق نــدا لخياله العنان ولشخوصه الحرية المطلقة فى الحركة داخل اللوحة مثلما هو حالهم عند شاجال، نجدهم سابحين غير مرتكزين على شيء.

وفـــى شـــكل (٦١) يصور اثنان من المهرجين فى السيرك معبرا عن مرح طفولــة وحــركة وحــيوية فى اللون وارتكزت أعماله فى مجموعة صور العشاق والاحــتفالات الـــتى أقيمت بمناسبة زواجه بمن أحب وقد كانت هذه الصورة شديدة الحساســية كما كانت شاعرية وغريبة إلى حد كبير وهو يعكس حبه الشديد لها فى أعماله التى تمثل فرحة لقاءه بها فى عدة أوضاع رومانتيكية.



شكل (٦١)

فللمـــرأة دور هـــام فـــى لوحات المصورين وكمثير جمالى فى الكثير من الأعمـــال الســـريالية بشـــكل عـــام وعند ندا بشكل خاص ويختلف تصوير شاجال لموضـــوع السيرك عن الطريقة التى صوره بها كل من الجزار وجورج روو حيث الإحساس بالمرارة والألم بخلاف الأشخاص عند شاجال يملؤهم المرح والتفاؤل كما تتناسب ألوانهم الوردية الحالمة مع حالة الحب المرسومة. أما عن روو فهى كئيبة وقليلة ويغلب عليها اللون الأسود

وبيـــنما نجد لمسات الفرشاة السريعة والتى تقترب من تكنيك التأثيريين فى المعالجـــة اللونـــية يغلـــب على لوحات روو ويشاركه فى ذلك عبد الهادى الجزار الألوان السميكة القوية لتعطى تأثير درامى للمشاهد كما نجد العناصر متزنة مستقرة تـــتحرك حـــركات محسوبة ومحدودة وتظهر الشخصيات والطيور والحيوانات وكل العناصر تقريبا تتحرك بعفوية على مسطح اللوحة أو طائرة فى علم أسطورى.

وتمثل لوحة " البقعة المجهولة " شكل (٦٢) عند الجزار أحد الأعمال الهامة ذات الطابع السريالى الخالص ، كما توضح اللوحة البعد الرمزى فى أعمال الجزار فالشـــجرة الجـــرداء علـــى راس شاهد القبر والحصان يقف أمام تابوت صاحبه فى وفـــاء.. وعلـــى سطح الماء تطفو امرأة غارقة.. إنه الإحساس باللامعقول وعبث الحـــياة الـــتى تنتهى حتما بالموت وقد صور الفنان هذه الأحاسيس بأسلوب شاعرى وألوان باردة ولكن فيها عزوبة تشد الإنتباه[1].

واللوحـــة تصـــور حصان يعطى وجهه إلى داخل اللوحة ليشير بخط جسده نحـــو الفـــتاة الـــراقدة علـــى ظهرها على صفحة المياه وقد استخدم الجزار عنصر الحصـــان كما استخدم ندا نفس العنصر فى أعماله كلوحة الحصان والقمر والعبور وغيرها من الأعمال التى نفذها ندا فى مرحلة لاحقة للجزار.

---

(1) صبحى الشارونى: عبد الهادى الجزار، ص ١٣٦.

والحصـــان عــند الجزار هادىء وساكن أما عند ندا فيتحرك وكأنه يطير، كذلــك التكويـــن غـــير مستقر وعناصره تحلق فى فضاء اللوحة ولا تحترم قواعد المـــنظور ولا يهـــتم بالتجسيم فى اللون أو الظل والضوء وتمثل عند الجزار الثبات والســكون الــذى يغلــف البقعة النائية وتعطى شعورا بالانقباض ويقع الحصان فى مقدمـــة اللوحة إلى اليمين وعلى اليسار توجد شجرة جرداء بلون فاتح مثل الحصان وفـــى أســـفلها حجـــر عليه رسم لوجه ذى قرنين وأمام الحصان صندوق مغلق ثم نلاحظ المنظر المحيط وهو عبارة عن مساحة للمياه وجزيرة على اليمين بينها وبين مســـاحة اليابسة مضيق صغير. وإذا امتد خطى اليابسة اليمين واليسار سيتكون لدينا مثلـــث قاعدتـــه لأعلـــى وقمته لأسفل وبالتالى يوجه العين لداخل اللوحة عبر الخط المـــائل لمضيق المياه حتى الوصول إلى الفتاة الراقدة فى الماء، والضوء فى اللوحة يعطى بعدا دراميا للعناصر يتناسب مع الموضوع المرسوم.

وقـــد استخدم الجزار العديد من الرموز كالحصان وهو من واقع الحياة كما أن الوجـــه الغريب على الحجر فى أرضية اللوحة يعتبر رمز له علاقة بالواقع وهو وجـــه الإنســـان ولكـــنه مع إضافة الخيال إليه فأصبحت له صفات جديدة مبتدعة. واســـتخدم الفـــنانان ندا والجزار رموز متعارف عليها اكتسبت معانى جديدة داخل التكوين أو تستخدم بمعناها المعروف سلفا فى قالب سريالى ولكنه مصرى صميم له بعـــض صـــفات السريالية الغربية ومحمل بالمفردات الشعبية ويهتم بالحالة النفسية لأشخاصـــه المرسومين فتجمع بينها وبين خيال الرسام فى تصوير الرؤية الموجودة داخـــل العقـــل الباطـــن لينتج بذلك أعمالا تجمع بين السريالية والواقعية والرمزية والتعبـــيرية إلـــى جانب التجريدية، ويعتبر التجريد سمة هامة مشتركة فى الأعمال الفنـــية منذ فجر التاريخ فهو يبحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها فى شكل جديد موجز يحمل الخبرات التشكيلية التى مر بها الفنانون ، فالفنان قام بعملية حذف لكل التفاصـــيل الـــتى ليست لها علاقة بالجوهر وأكد الجوهر ذاته فى خطوط ومساحات وكـــتل تحمـــل البســـاطة والبلاغة . وهذا التغيير بدأ منذ سيزان ثم بعد ذلك جاءت

التكعيبية حيث يبدأ الفنان بالأشكال الطبيعية ويعيد صياغتها بأسلوب آخر من زاوية هندسية ويقوم بتحليلها حتى تتحول إلى مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس وبملامس مختلفة توضع أنها تجردت من الأصل الطبيعي.

والـتجريد يهـدف إلى الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللـون. والـتجريد ذو جذور عميقة فى الفنون القديمة وكل عمل فنى لا يخلو من مسـاحة مـن التبسـيط ، فالفنان يضيف شيئا أو يحذف شيئا فى اللوحة المرسومة حسـبما يـتراءى له فالفـن المصرى القديم يشمل التجريد أكثر من الفن المصرى وهكذا تتفاوت نسبة التجريد من فن إلى آخر ومن فنان لغيره، فالفنان يبسط الأشكال حـتى تعود إلى معدلاتها الأولى والتعبير عنها فى خلاصات موجزة تحمل خبرات الفـنان التشكيلية التى مر بها وأثارت وجدانه وعمق التجربة هو الذى يصل بالفنان إلى السهل الممتنع.

والـتجريد عـند ندا مرتبط بالواقع فى الحياة المحيطة وهى ذروة الفن فهى تلخـيص أشكال موجودة فى الواقع مع صياغتها بصورة تجريدية فهى ليست أشكالا مجـردة نابعـة من ذات الفنان فقط وإنما هى انفعالات ومشاعر يفرغها الفنان فى لوحاتـه وهـو فـى سبيله لذلك يقوم بإلغاء التفاصيل التى يراها غير هامة بالنسبة للموضـوع المرسوم فنرى العناصر وقد أخذت أشكالا مبسطة بعيدا عن الاستغزاق فـى تفصـيلات لا تفـيد التكوين وهى بالتالى ليست تجريدية تماما وإنما لها بعض صـفات الـتجريد كما أن اللون بالرغم من معناه الرمزى إلا أن له مقوماته الذاتية المـترابطة فـى وحـدة واحـدة لها نسيج خاص مستخدمين إياه بطريقة تجريدية ومسطحة فى أغلب الأعمال أو استخدام تجسيم بسيط فى بعضها.

وتعتـبر أعمـال نـدا أكثر تسطيحا من أعمال الجزار واقترب أكثر تجاه الـتجريد فازدادت عناصره رشاقة وتلخيصا خاصة منذ أواخر الستينات مما أضاف إحساسا خاصة للتصميم ذو جمال فطرى.

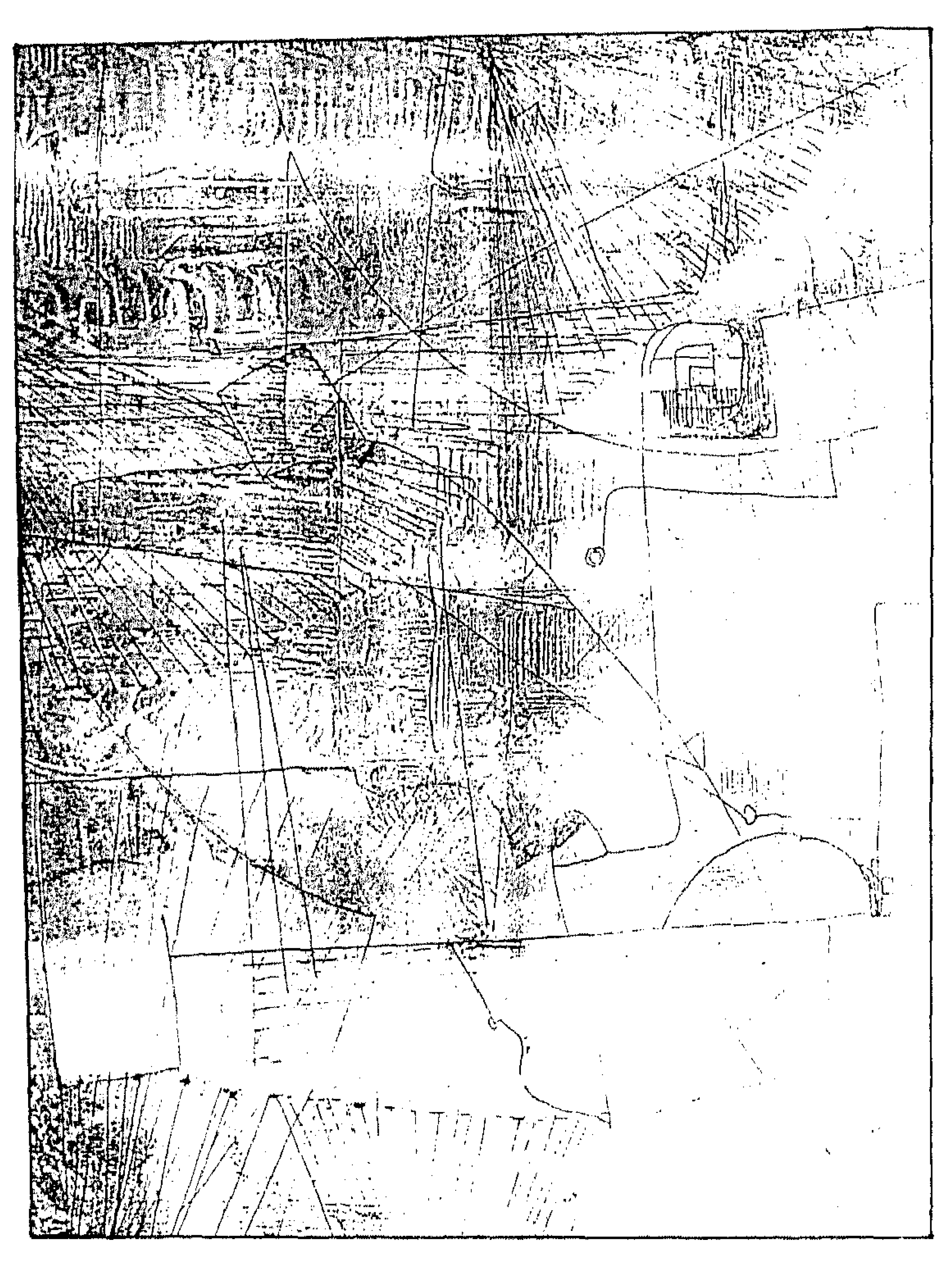
هــذا بالنسبة لأعماله بصفة عامة ولكن للجزار تجربة تجريدية خالصة أنتج خلالها العديد من الأعمال الفنية ، ففى شكل (٦٣) نلاحظ اهتمام الجزار بالتجريدية الهندسية والتى أبدع فيها كاندنسكى(*) العديد من الأعمال وقام الخط بدوره الهام فى هــذا العمــل شــكل (٦٤) الــذى يتألف من خطوط وأشكال مثلثة وأنصاف دوائر وخطوط كثيرة ذات اتجاهات مختلفة. وقد تميزت تجريدية كاندنسكى بأن لها مسحة تعبــيرية ثــم أصــبحت تجريدية هندسية معتمدة على التصميم وكانت أول تجارب كاندنســكى مع التجريدية عندما تأمل ألوان كانت ترتديها امرأة وعندما اقترب منها اكتشف أن هذه الألوان عبارة عن ورود مرسومة لم يلاحظها عن بعد ومرة أخرى عــندما دخل إلى مرسمه شاهد إحدى لوحاته مقلوبة فلم يتبينها أول الأمر فأثار ذلك فى نفسه الرغبة فى الاستفادة من ذلك فى إبداع لوحات جميلة ليس لها صفة واقعية من الألوان والخطوط فقط.

أمــا الجــزار فقــد اعــتمد على الخط فى مرحلته التجريدية كمما استخدم الكــولاج. وفــى شكل (٦٥ أ) نلاحظ استخدام الفنان للخامات المختلفة مع الألوان الزيتــية والــتى أضــفت بروزا للسطح ، ومن الخامات المستخدمة فى هذا العمل القواقــع والتى لا تريد أن تفارقه منذ مطلع حياته ولكنها هنا تجدها بارزة وملتصقة بالسطح أكثر من وضع فقد اختفت كعنصر مرسوم لتظهر كعنصر كولاج.

وفــى شكل (٦٥ ب) قام الفنان أيضا باستخدام زيت غليظ على سيلوتكس وخامــات بارزة وأسلاك فى محاولة منه لعمل شكل مطلق ليس له توصيف ويصنع علاقات تشكيلية متميزة عن طريقه.

وقــد اســتطاع الفنانان ندا والجزار التجديد دائما فى بناء اللوحة ليس سعيا وراء الــتجديد فى حد ذاته وإنما كنتاج طبيعى لاستيعابها للحضارة المتوارثة كذلك الفن الحديث.

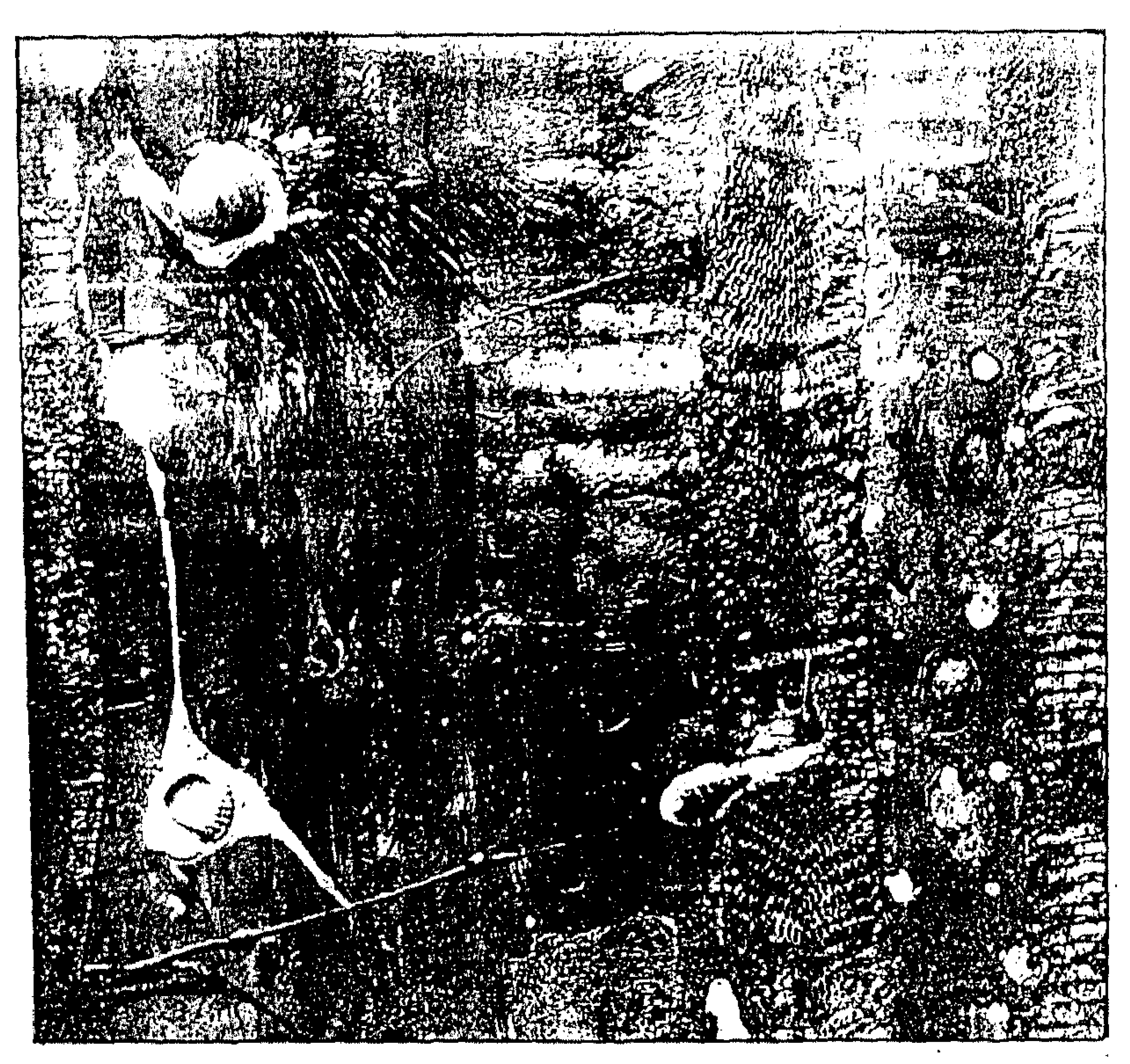
(*) فنان روسى حاول أن يعبر بالألوان والأشكال المجردة عن الطبيعة وقد ألف كتابا اسمه الروحانية فــى الفــن عن العلاقة بين الفن والصوفية وقام بنشره مع أولى معارضه التجريدية عام ١٩١١ فى ألمانــيا التى قام فيها لفترة حتى قامت الحرب العالمية الأولى فلجأ إلى سويسرا ثم إلى موسكو والتى تغيرت فيها النظرة إلى الفن الحديث وأصبح ينال الاهتمام من الثورة الروسية وبعد أن تغيرت النظرة للفن الحديث رجع مرة أخرى إلى ألمانيا ثم أقام آخر الأمر فى باريس.



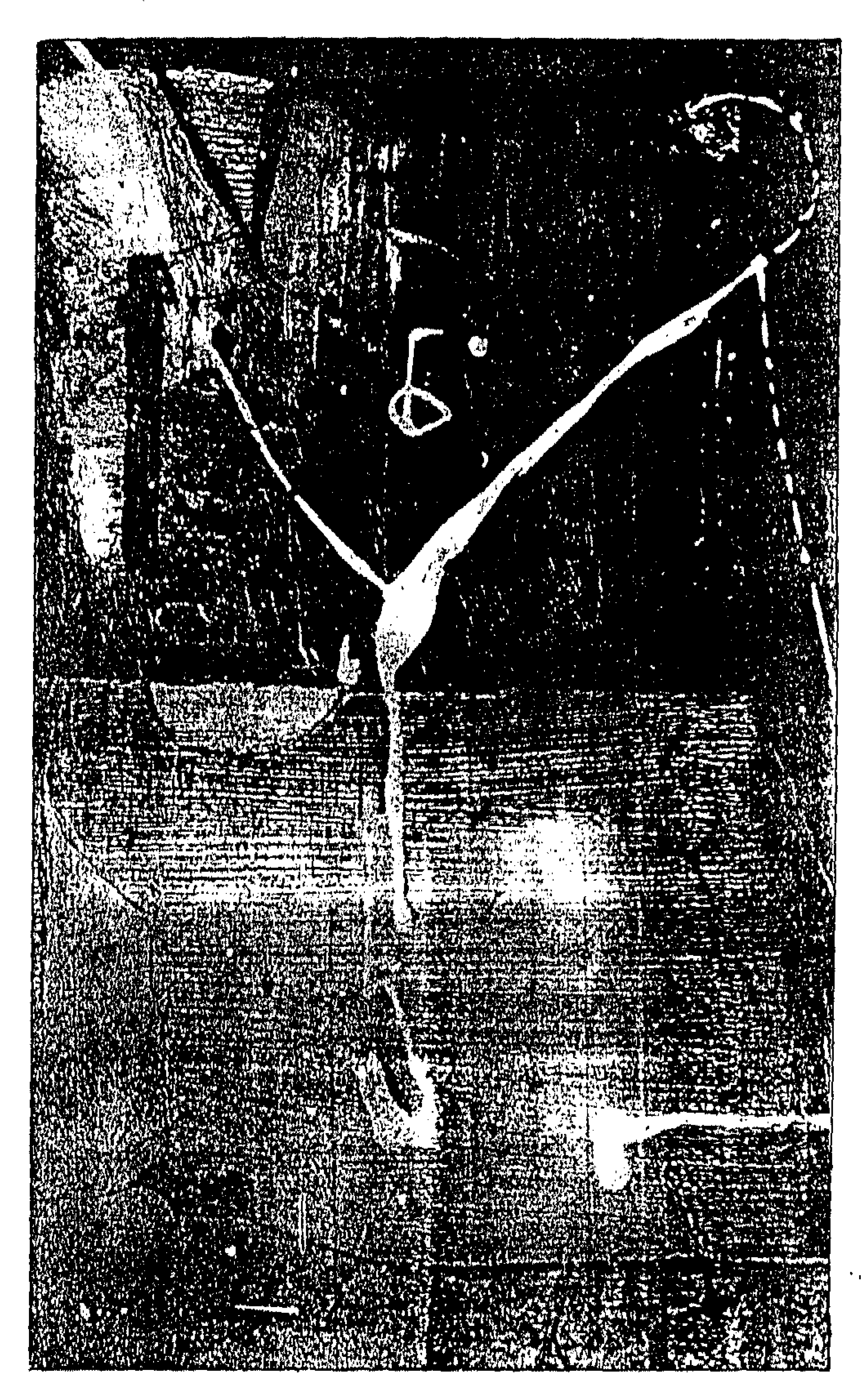
شكل (٦٣)



شكل (٦٤)



الشكل (٥٫٦م)



شكل (٦٥)

الباب الثاني

تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار

الفصل الأول

العناصر الجمالية وأهميتها في التكوين

أولا : التكوين وأهميته في العمل الفني

ثانياً : أهمية الخط كأحد عناصر التكوين قيمته في العمل الفني

ثالثاً : الضوء والظل

رابعاً : أهمية اللون واستخداماته

خامساً : المنظور واستخداماته

التكوين

إن التكويـــن في التصوير هو التعبير الأشمل الذى يندرج خلفه عناصر مـــتعددة تكون العمل الفني كالخطوط والألوان ... ذلك ولا يوجد عمل فني يأتي إلـــى الوجـــود بدون تكوين وهو يبدأ عادة بالتخيل ثم التفكير في كيفية تنفيذ هذا الخـــيال علـــى سطح اللوحة ويتبع في هذا العديد من القواعد لا تقيد العمل الفني وإنما من الممكن أن تتحقق في أي مدرسة فنية فيختلف التكوين حسب الأفكار أو المعـــتقدات المخـــتلفة، وكذلك حسب قدرات كل فرد وأفكاره واختلاف البيئة من مكـــان الآخـــر ومن الممكن أن يشتمل التكوين على أشكال متعددة. يصنع منها ومن الممكن عمل تكوين من عنصر واحد فقط مع خلفية وأرضية اللوحة فيصنع تصـــميم ممـــيزة مســـتعيناً ذلك بمفردات التكوين وهي المنظور والضوء والظل واللـــون وغـــيرها لأظهار عناصر التكوين طبقا لما يريد الفنان تحقيقه وللتكوين قواعد عديدة لابد فنان أن يكون ملماً بها ويصبح متمكناً منها حتي يستطيع إنتاج أعمـــال فنـــية متمـــيزة ودون التوقف حينها على القواعد التي سبق له معرفتها معـــرفة جـــيدة وأصـــبح له الحرية في ابتكار ما يشاء من تكوينات جديدة ومن الأخطـــاء التـــي يقع فيها الرسام حديث العهد بالرسم التماس في الخط الخارجي بيـــن عناصر التكوين المختلفة وهو يجعل الشكل غير مريح ويضفي الكثير من الـــتوتر – كذلـــك التماثل بين أجزاء التكوين فلا يصح أن تكون جوانب اللوحة مـــتماثلة – خط الافق يجب أن يكون في ثلث اللوحة أو ثلثها ولا يصح أن يكون في أعلى اللوحة جداً أو في أسفلها جداً.

لابـــد من اختلاف أحجام وأشكال العناصر المرسومة حتي يصير هناك تـــنوع لاخـــتلاف الملامس للخامات المتعددة وبالنسبة للأحجام المتنوعة تساعد علـــى توزيع الكتلة وعدم وجود ثقل في اللوحة في مكان واحد وإنما يتوزع في اللوحة فلا يحدث خلل في العمل الفني.

وتمـيل الخطوط الرئيسية في الشكل إلى التقابل في نقطة وهمية خارج حـدود الصـورة فتكون بذلك مخرجاً للعين يحول جول استمرار التأمل، بل قد يثـير ذلـك أيضـا إحساساً بأن التكوين غير متكامل .. كما أن اتصال الخطوط الرأسـية المحوريـة الوهمـية لجسمين مختلفين يبعدان عن بعضهما بمسافة .. ويترتـب علـى ذلك أيضا أن يقل الإحساس بالعمق الفراغي في الصورة فتبدو الأجسـام البعـيدة كما لو كانت جزءاً لأجسام القريبة الملتحمة معها وعلى نفس مسـتواها ليس من المستحب اتصال الخطوط الراسية المحورية الوهمية لجسمين مختلفيـن وكذلك لا يجب قطع أجزاء حيوية من العناصر خارج اللوحة فتصبح الأشـكال غير مريحة[1] وإنما يجب أن يكون هناك فراغ مناسب حولها على أن يكـون الفـراغ أعلـى اللوحة اكبر من اسفلها فيعطي احساس بالراحة للتكوين وتوجد العديد من التكوينات يرتبط كل منها بمعان رمزية فالتكوين الهرمي يرمز إلـى الـدوام والاسـتقرار والصلابة، والتكوين المستطيل فيه شموخ ووقار أما التكوين الدائري فتثير الإحساس باللابداية واللانهاية، والتكوين البيضاوي يرتبط بالأنوثـة والـنعومة، والحلزونـي يناسب الدوار والحصار والمنحني فيه هدوء وإيقاع ومالا نهاية والأشعاعي يرمز إلى الصدمات والمفاجات[2].

وكل هذه الأنواع من التكوينات تتدرج وراء ما التكوين المغلق والتكوين المفتوح وفيها تمتد حدود التكوين خارج اللوحة وبالتالي تؤثر في توازن التكوين إذا لـم يراعـي التناسب والدقة في توزيع العناصر وحجمها كعنصر بما يحقق اتـزان يسـعي لجعـل عيـن المشاهد داخل العمل الفني ولا تتخلي عنه وتتجه بمصـدر الـرؤية إلى خارج اللوحة فالتكوين الناجح هو الذى يستطيع أن يجعل العيـن مشـدودة داخله وتتجه بحركتها داخل اللوحة دون وجود ما يجعلها تبتعد عـن التصـميم كما أن الخطوط واللون والمنظور كأنها عناصر تساهم في قوة

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص٤٦.

(٢) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص٦٠.

التكويـــن والمحافظة على نجاحه ومنها كذلك الوحدة بين العناصر فعملية التآلف بيـــن العناصر المختلفة حتي نستطيع أن نصيغ منها وحدة مترابطة هي مسئولية الفـــنان الذى يستطيع أن يفكر ويغير في العناصر واتجاهاتها وتنظيمها بالطريقة التي يستطيع من خلالها وإنشاء تكوين مترابط والتنويع في أجزاء التكوين يثري العمـــل الفنـــي والتنويع يكون بالعناصر واختلافها أو بالألوان أو في الاتجاهات المختلفة للخطوط ما بين الرأسي والأفقي...الخ.

ويســـاعد الأســـلوب المتبع في تصوير اللوحة في وحدة العمل الفني فلا يصح أن يكون باللوحة عدة أساليب فنية فالخلط بين الواقعية والتجريدية مثلاً في لوحة واحدة يؤدي إلى هدم وحدة التكوين.

وانمـــا يأتـــي الخلط بينها عن فهم قواعدها التشكيلية ودراستها عن كبت للوصـــول إلى عمل فني يحمل المصور نفسه ونابع من داخله وغير مقيد بقواعد جـــامدة فقـــد ظل أسلوب الفنان ندا والجزار مصرياً صحيحاً رغم كل المؤثرات المحيطة.

كما أن النسب التي تحكم العناصر المرسومة تؤثر في التكوين ولابد من تحديـــد نسب الأشكال قبل رسمها وهناك نسب معينة تكون مريحة للعين وكذلك تصـــنع تكوين ناجح وبالبحث في هذه النسب اتضحت نسب القطاع الذهبي سنجد أنـــه عند تقسيم مستطيب نراعي أن تكون نسبة مساحة المستطيل الكبير بالنسبة للمســـتطيل الصـــغير تساوي النسبة بين مساحته إلى المساحة الكلية أي أن تكن مـــثلاً المسافة الصغيرة ٢ والكبيرة ٣ إذا المسافة الكلية ٥ أي مجموع المسافتين معاً وهكذا.

وتعتـــبر النسبة الذهبية والتي يرجع اكتشافها إلى عصر النهضة موجودة منذ العصر الفرعوني وبتحليل أعمال الفنان المصري القديم نلاحظ أنه قد راعي النسبة الذهبية فيها كما أن الهرم الأكبر أيضا قد اعتمد في أطوال أضلاعه على نفس النسبة.

وبشــكل عام فالتكوينات المستطيلة لها الأفضلية في التصوير حيث أنها تحــوز علـــى إعجــاب الرائـــي ونستطيع معالجة التصميم ببساطة حتى يصير مــتوازن والتكوينات المستطيلة الرأسية هي الأفضل لتصوير المناظر الخارجية فمــع بعــض الخطــوط المــنظورية نستطيع التأكيد على العمق بسهولة ويسر والتكويــنات المثلــثة هي افضل أنواع التكوينات. فالشكل الهرمي يعطي احساس بــالقوة والثــبات وقــد استخدم هذا النوع من التكوينات منذ القدم فنراه في الفن المصـــري القديم والأغريقي والروماني وفي العصر الحديث منذ عصر النهضة ومــن المناسب أيضا زيادة عدد المثلثات أو الأشكال الهرمية داخل نفس التصميم فهذا يزيد من جودة التكوين.

وتعتــبر العناصر البصرية التشكيلية مثل الخط واللون والحجم وما تثيره مــن ايحــاءات هي الأكثر جوهرية في الأعمال الفنية غير أنها لا تمثل قيمة في ذاتهــا وإنمــا قيمتها تتوقف على ارتباطها بالطاقة الإبداعية التي هيأت ظهوره تأثــيرها فــي العمــل الفني الذى استجاب لخيال الفنان بحيث يظهر هذا التأثير بصورة غير اعتيادية ممتزجا بروح هذا الفنان وعاطفة وفكرة(١).

الخط:

يعتــبر الخــط من أهم عناصر التكوين فهو الذى يقسم المساحة ويحدد العناصــر وقــد يعبر الخط عن موضوع معين أو يشير لمعان وأحاسيس مختلفة وقيمة الخط تتحدد حسبها تحققه في التكوين من ترابط وعلاقته مع باقي عناصر اللوحــة فيساعد على وحدة التكوين عن طريق اتجاهات الخط المختلفة وما بينها مــن انحناءات وتلاقيها للايحاء بالكتلة والحجم كما يفصل بين مساحات الألوان فخطــوط العمــل الأساســية هي أهم جزء من التكوين وتأتي بعد ذلك الخطوط التكميلية والتي تربط بين أجزاء العناصر وتصنع التفاصيل التفصيلية.

---

(١) محسن عطيه : التحليل الجمالي للفني، ص٦.

والخـــط هـــو الاثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى أنه تتابع لمجموعـــة من النقاط المتجاورة. فالخط يمتد طولاً (أى أنه له طول ، وليس له عـــرض ولا سمك أو عمق) ويمكن القول بان الخط له مكان واتجاه ويحدد حافة السـطح كما يحدد مكانه تلاقي مستويين أو سطحين أو مكان تقاطعهما ... يحدد الخـــط الحـــركة والاتجاه وامتداد الفراغ حيث أن طبيعة الخط هي نقل الحركة مباشرة وتتبعها... وتعتبر الخطوط من أهم العناصر التشكيلية التي تظهر الشكل المرئي والخط نوع من اللغة التي توضح ما نراه أو نخيله كما أن له صفات كما أنـــه تتـــيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض الأشياء متحركة فقط دائماً بمعناها الجمالي[1].

الـــذى ينـــتج حـــركة ذاتية تلقائية تجعله ينطلق في اتجاهات وإيقاعات مخـــتلفة فيحقق العديد من التعبيرات والانفعالات والخط البسيط لا يعدو أن يكون سلســـلة مـــن الـــنقط المتلاحقة يحدد بعداً واتجاهاً ملئ بالطاقة والقوة والحركة المـــتجمعة في نهاية فالخط هو الاثر الحادث من تحرك نقطة وله طول وليس له عـــرض من الناحية الهندسية والخط البسيط يشمل الخطوط المستقيمة وهو ينتج من تحرك نقطة في اتجاه ما فهو بذلك يكون مرتبطاً بحركة ولن تكون حركته.. الإ نـــتاج لطاقـــة كامـــنة حين تبدأ فإنها تميل إلى الاستمرار ويترتب على هذه الحركة الكامنة في الخطوط التيسير على المشاهد في إدراك مجموعات الخطوط المـــتقطعة كوحـــدة متصلة فالأنسان يبين خطوطاً وهمية ناتجة عن هذه الطاقة الكامـــنة فيصل بين اطراف الخطوط المتقطعة ويصنع حركة في التكوين تجعلنا نتتـــبع الخـــط وتسير معه في كافة ارجاء اللوحة تارة افقياً حتى يلاقيها خط أخر منحنـــي ينزل بها إلى اسفل التكوين وهكذا والخطوط قد تكون سميكة أو رفيعة كمـــا يصـــنع حـــدوداً فاصلة بين أجزاء اللوحة أو يوضح مناطق الفاتح والقاتم

---

(١) اسماعيل شوقي : التصميم ، ص٧٣.

واتجـــاه الخط من اليمين إلى اليسار افضل للمشاهد من أي اتجاه آخر والخطوط الأفقية تضيف إلى اللوحة الثبات والاستقرار.

كمـــا أنـــه يســـتخدم كقـــاعدة لما فوقه مما يساعد على زيادة الإحساس بالطمأنيـــنة والسكون كما يعمل على زيادة الإحساس لاتساع الأفقي ويعمل خط الأفـــق كوسيلة لتحديد قرب أو بعد الأشكال وتوضيح مكانها على مسطح اللوحة والخط الرأسي عند تلاقية مع الخط الأفقي يساعد على زيادة الإحساس بالتوازن كمـــا يرمـــز لقـــوة وصـــلابة التكوين، وكما تعمل على إثارة الإحساس بزيادة الارتفـــاع وتكرار الخطوط الرأسية وتعاونها مع الأفقية تساهم في المساعدة على الايحـــاء بـــالعمق المنظورى الخط المستقيم أو الحلزوني يرتبط معنويا بالطريق القويم والأخلاق الحميدة ونجد الخط المنحني تأثير الحركة والحيوية والليونة في تمـــوج الخـــط ونجـــده في الصحراء يعبر عن الوديان والطرق الممتدة إلى مالا نهايـــة كما نجده في البحار يعبر عن الأمواج والخطوط ذات المنحنيات الواسعة توحـــي بالهدوء أما المنحنيات الصغيرة فتوحي بالاضطراب إذا زادت المنحنيات وأصـــبحت حلزونـــية جـــاءت تعبـــيرا عن الدوار كما أننا لو نظرنا إلى طبيعة الحلزون الذى يكون له جانب متسع المنحنيات وآخر ضيق المنحنيات لوجدنا أن اتجاه الحركة يميل إلى المعاني السابقة إذا كانت الاحاسيس التي بعثتها الوحدات البصرية قد بدأت من الجانب الأوسع وانتهت نحو الاضيق وبذلك نستنتج أنه لو كانـــت الوحـــدات البصرية ظاهرة في الحركة الحلزونية وهي تتجه من الجانب الأضيق نحو الجانب الأوسع لرأينا معاني جديدة.

فالشـــكل قد يوحي في الحالة الأخيرة بالفرج بعد الضيق أو يوحي بمعني هروب الفريسة ممن كان يحاورها ويعمل على اصطيادها[1].

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص١٣٥.

وإذا اكـتمل الخـط المنحـنى إلـى دائـرة فيعطى الإحساس باللابداية واللانهايه يصنع إيقاعا فى اللوحه مع أحساس بالديناميكية والرشاقة.

الخـط المنكسـر عبارة عن خطوط مستقيمة تحصر بينها زوايا ويعطي احساس بالارتباط وعدم الاستقرار كما يوحي بالصراع والتضاد والمقاومة وقد استخدم قدمـاء المصريين للتعبير عن ماء النيل الخط المائل يشير إلى حركة التصـاعدية أو الهابطـة كما يوحي بان جسماً سوف يسقط وبالتالي يثير توتراً داخلـياً وعـدم اتزان ويحدث عدم استقرار وترقب وهو عبارة عن خط مستقيم يمـيل فـي أي اتجاه فيوحي بالحركة وعلى الفنان محاولة صنع توازن أو رسم خط آخر يحقق به التوازن ويوقف اندفاع الخط المائل.

والخـط يستخدم في الايحاء بالملمس فعن طريق صنع خطوط متجاورة مائلـة أو قصيرة أو منحنية يستطيع الفنان أن يوحي بملامس وأحاسيس مختلفة اتجاهـات الخطـوط المستخدمة في صنع الفاتح والقاتم على الأجسام تحدد مدي خشـونة السطح أو ليونته وكذلك خامة الشكل المرسوم وتحقيق التجسيم المناسب لـه، عن طريق التأكيد على اتجاه الخط ومسايرته لعنصر الاسطوانة مثلاً نجد الخطـوط أصبحت نصف دائرية لتأكيد الإحساس بدوران الاسطوانة كما يساهم الخـط بـدوره فـي عمـل ترابط للتكوين عن طريق إثارة الإحساس بالاتزان والتماسك.

يدخـل فـي منظر طبيعي ويمكن أن يكون الخط حافة أو مكان اتصال السـاحات أو يكـون محـيطا بالشكل كله لتعريفه أو يكون نحتيا في حالة ما إذا أوحـي بالكتلة أو لتحميل سطح ما بل قد يكون الخط تحديدا للفاصل بين مناطق الظل والنور والخطوط يمكن أن تختلف في الطول والعرض أو السمك والاتجاه والخـط يمكن أن يكون طويلا أو قصير سميكا أو رفيعاً ويمكن أن يكون ساكن أو مـتحرك أو ملتوي منحني أو مركب لعديد من الأنواع والخطوط ربما تكون مسـتمرة أو مـتقطعة ويظل الإحساس لوجود الحركة على الرغم من أن الخط

الفعلـــي مختفـــي ولكل خط شخصيته وتلعب الخطوط دوراً كبيراً في النظر كما يخلــق الخــط الــبعد الثالث ويعبر عن العمق وقد يعبر عن موضوع معين مثل انسان أو حيوان.

وقــد تعــبر الخطوط المجردة عن أحاسيس أو معان فتعبر عن الراحة والاســترخاء أو الارتباك أو تعبر عن الحركة ويعتمد الفنان على الخطوط كدليل يقــود العين إلى مركز الانتباه في العمل الفني بل تحمل الخطوط رسالة أو فكرة يرغــب الفنان أن ينقلها إلى المشاهد وتكون محملة بمعان واحساسات حتى وإن كــان العمل الفني عبارة عن مجموعة من الخطوط وقليلاً ما يستعمل نوع واحد من الخطوط في العمل الفني.

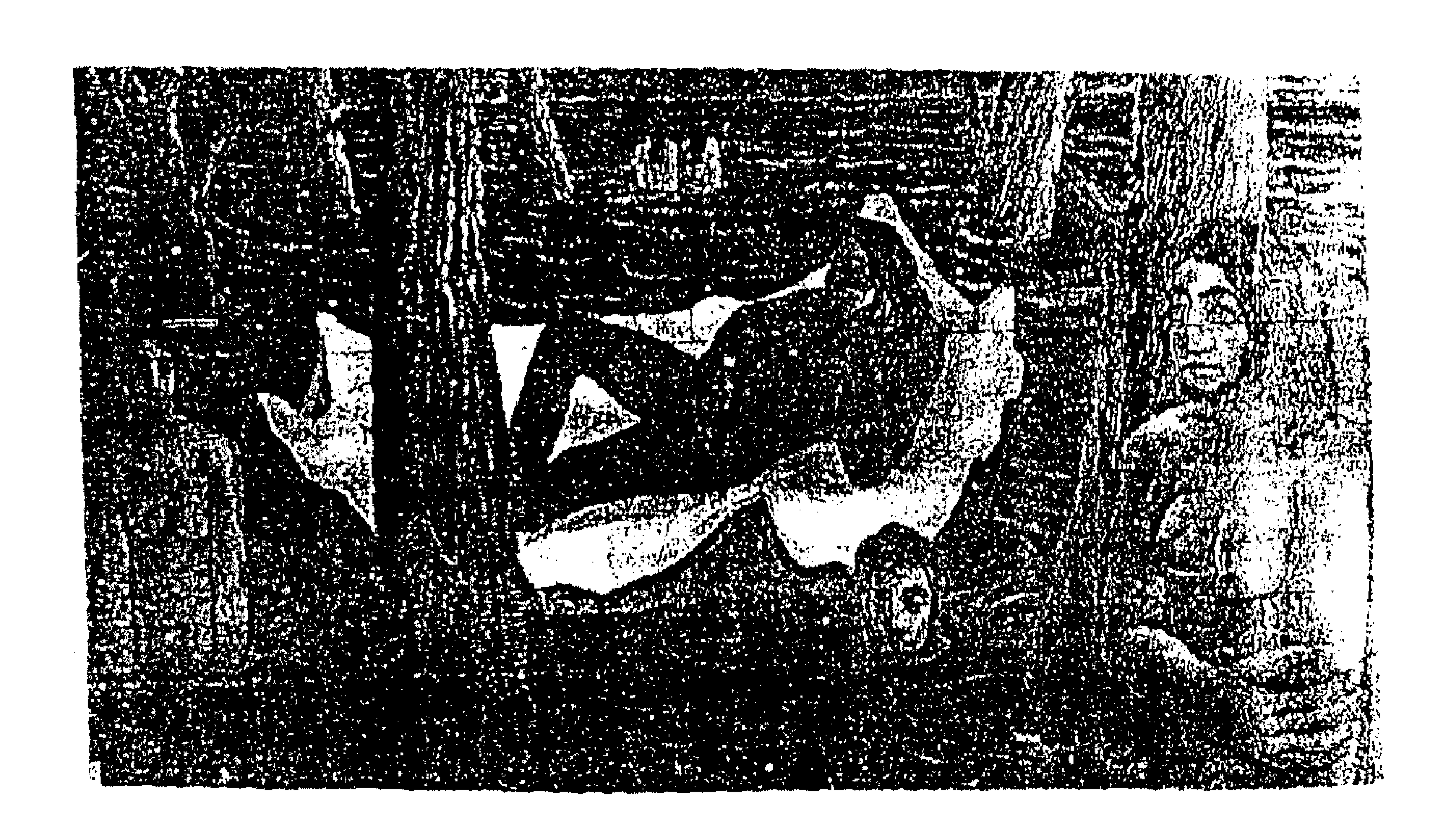
ويحــتوي الخط على المساحة وهو المسئول عن تحديد الأشكال ويفصل بيــن المساحات ويحدد شكل الموضوعات المرسومة للوصول إلى التكوين العام للصــورة والمســاحة هي وحدة بناء العمل الفني وحين يتنوع الخط في اتجاهات متباينة وكذلك في درجة سمكه يحقق الكثير من المعاني كما يوحي بالفاتح والقاتم فالجــزء الداكــن الخط فيه سميكاً والجزء الفاتح الخط فيه رفيعاً وبذلك نستطيع التعبير عن الضوء والظل باستخدام الخط فقط.

فالخط أحد العناصر الهامة في التكوين.

كما كان له أهمية كبيرة في كل مراحل الجزار الفنية وخاصة في مرحلة الأربعينــيات والتي ندر فيها استخدام اللون وانحسر في ولون واحد بدرجاته في معظــم اللوحات مثل شكل (٦٦) ، وشكل (٦٧) والتي لعب فيها الخط دوراً هاماً من حيث تحديد الأشكال وكذلك استخدمه كبديل للضوء والظل.



شكل (٦٦)



شكل (٦٧)

ويوجـد في كل لوحة العديد من الخطوط فيوجد الخط المنحني والأفقي والرأسـي والحلزونـي والمـائل والمنكسر والأشعاعي كما يشكل مثلثات تحقق توازن التكوين والذى غالباً ما يكون ناتجاً عن كل هذه الخطوط مجتمعه ومكوناً أشـكالاً تجعلنا في حركة دائرية داخل اللوحـة باستمـرار شكـل (٦٨) تحليل خطـي للوحـة المجـنونة لعبد الهادي الجزار يوضع استخدام أنواع مختلفة من الخطوط.

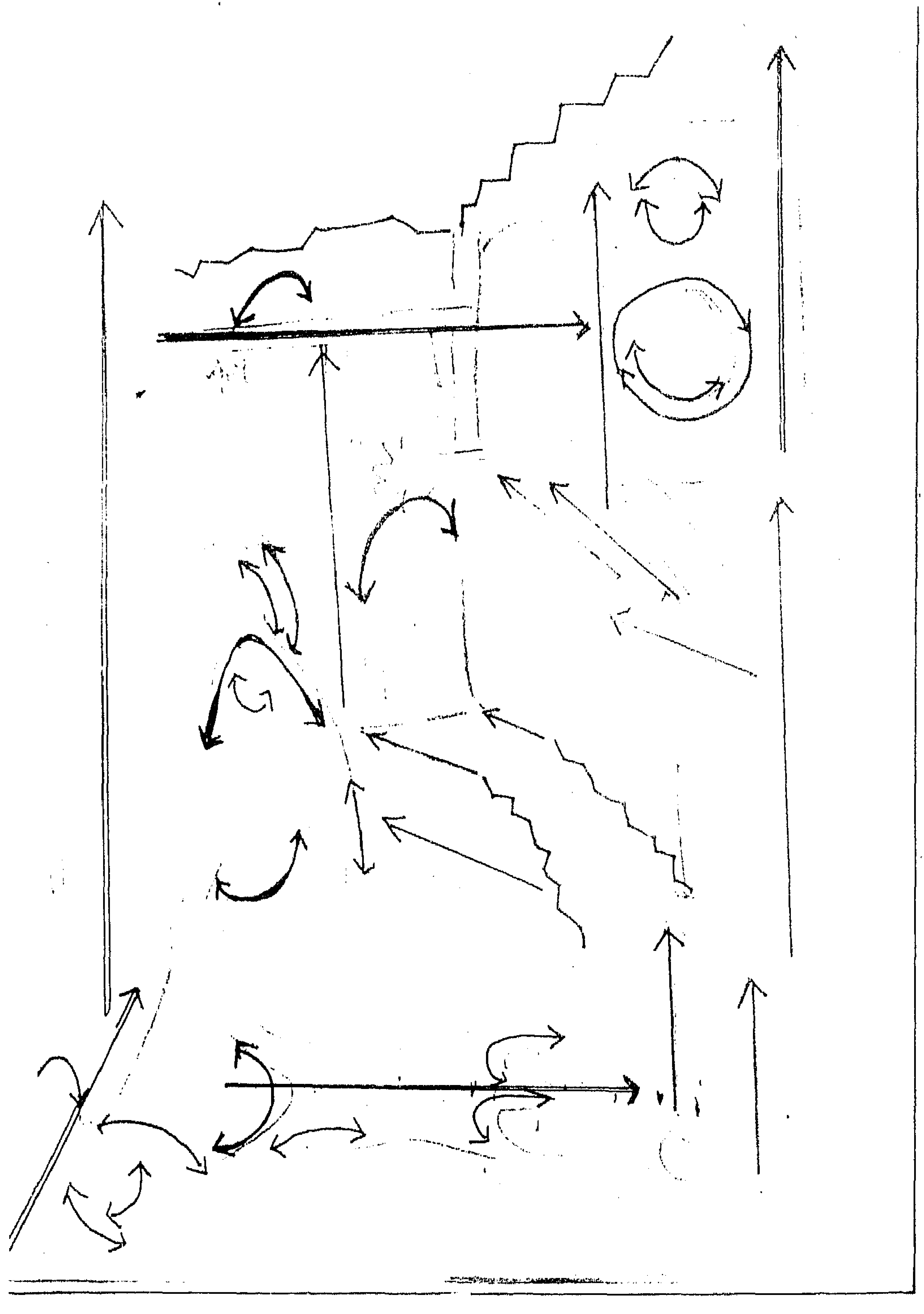
شـكل (٦٩) تحليل خطي للوحة "الألم" لحامد ندا توضع استخدام أنواع مـتعددة مـن الخطوط وفي الأربعينيات اعتمد ندا والجزار على تعامد الخطوط الأفقـية والرأسـية. الذي اضفى الكثير من الرصانة على لوحات هذه الفترة كما كان للخط للسيادة على باقي العناصر.

شـكل (٧٠) تحليل خطي اللوحة شواف الطالع لحامد ندا يوضح اتزان التكويـن عن طريقة الخطوط الرأسية والافقية والترابط بينها بالخطوط المنحنية وشـكل (٧١) تحلـيل خطـي للوحـة ... الجزار توضح اتزان التكوين بـالخطوط الرأسـية والأفقية والترابط بالخطوط المنحنية وبعد ذلك اتجه ندا إلى الخطوط المنحنية التي ساهمت في رشاقة وإنسيابية تكويناته وخاصة المرأة التي كـان لهـا الخط الوفير في هذه الخطوط المنحنية والمتماوجه والتي جعلتها تكاد تحلق في لوحاته.

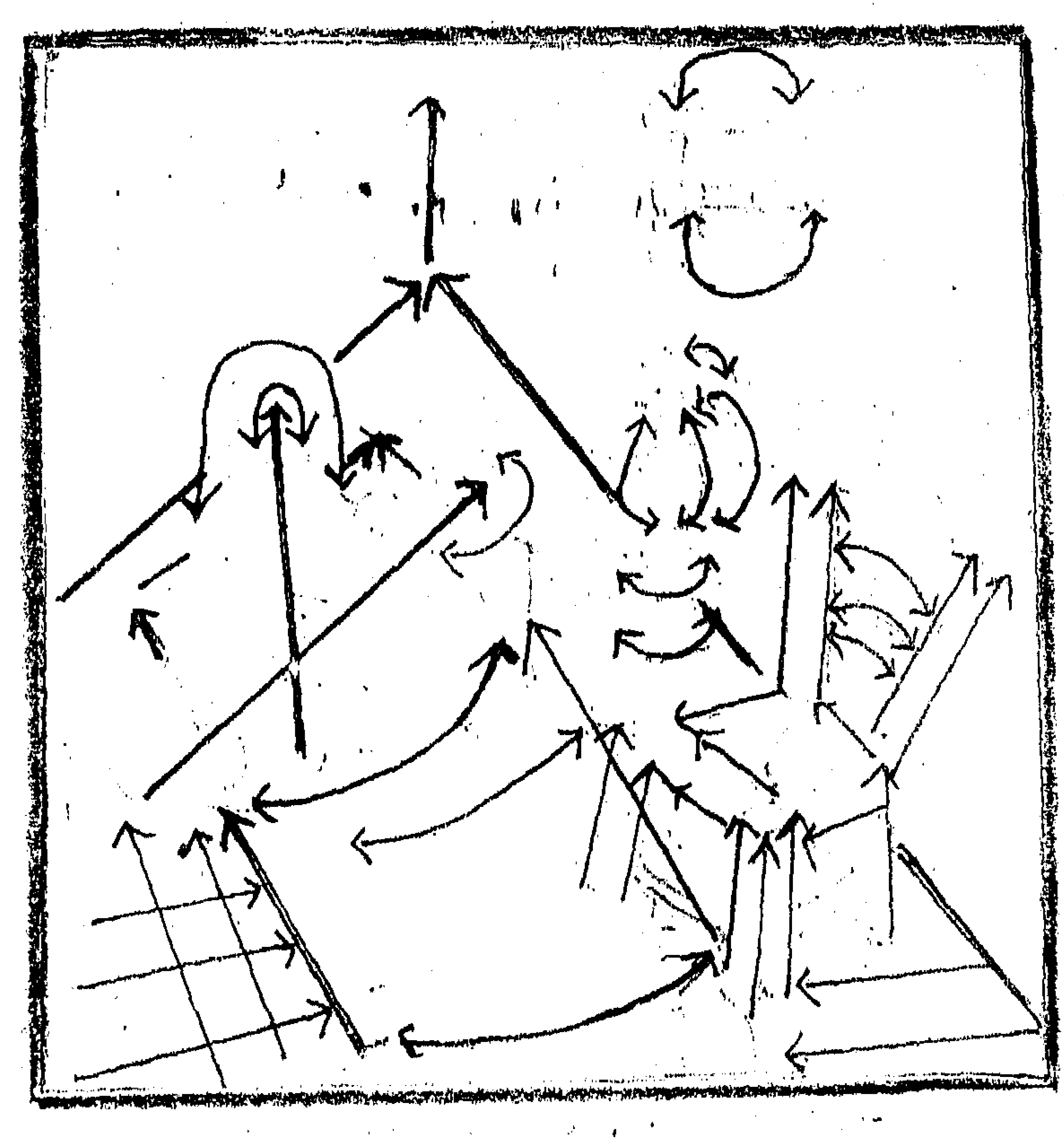
والخـط عندهما يعتمد على حرية الحركة وغير متقيد بالقوانين التشكيلية الجامد.

وفـي هـذه المرحلة امتزج الخط مع اللون في تناغم رائع فلا نستطيع فصلها عن بعض .

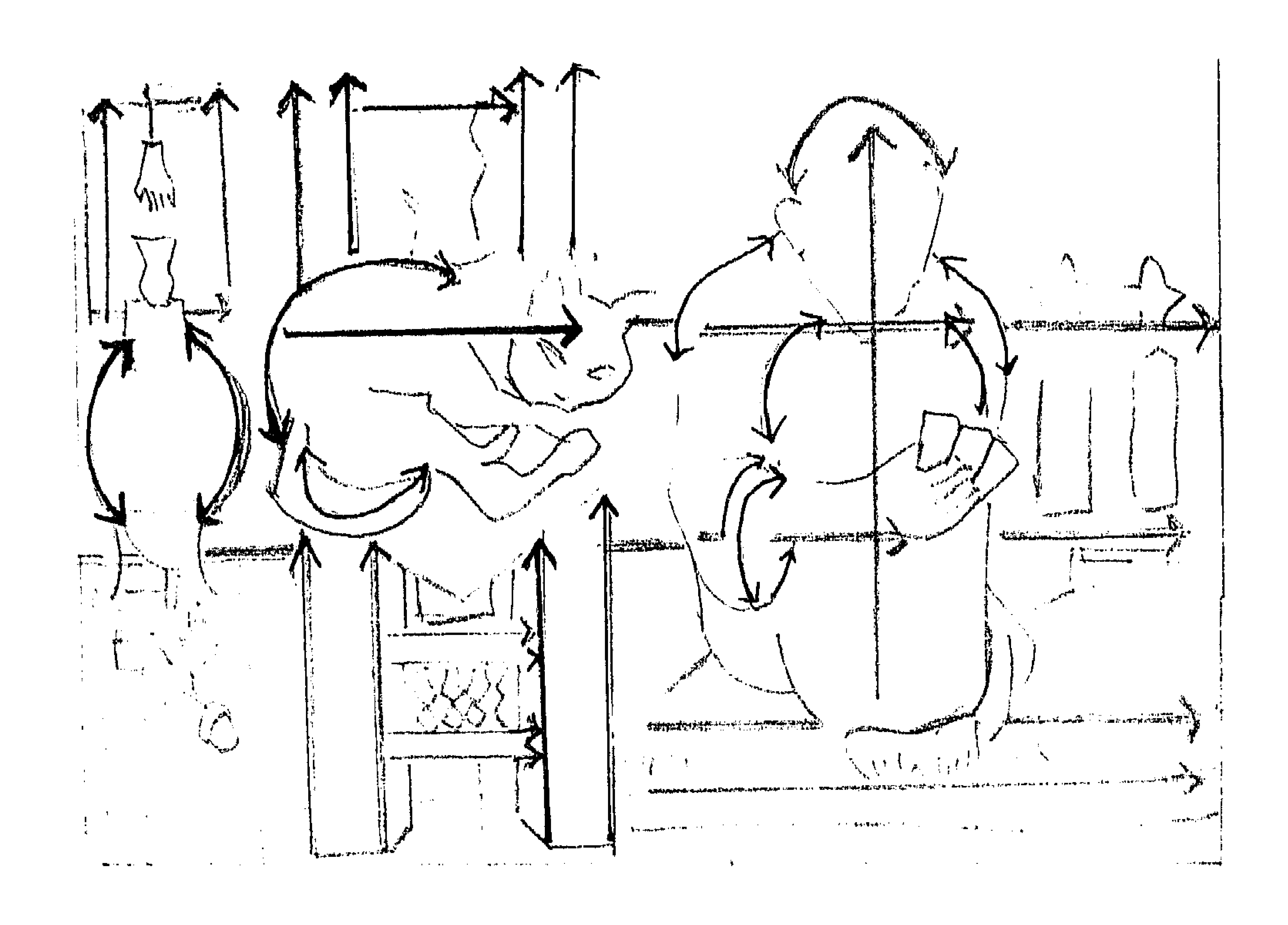
أما في الستينيات نلاحظ أن الخط يقود كل العناصر الباقية دون أن يخل بتوازن وقوة باقي عناصر التشكيل.



شكل (٦٨)

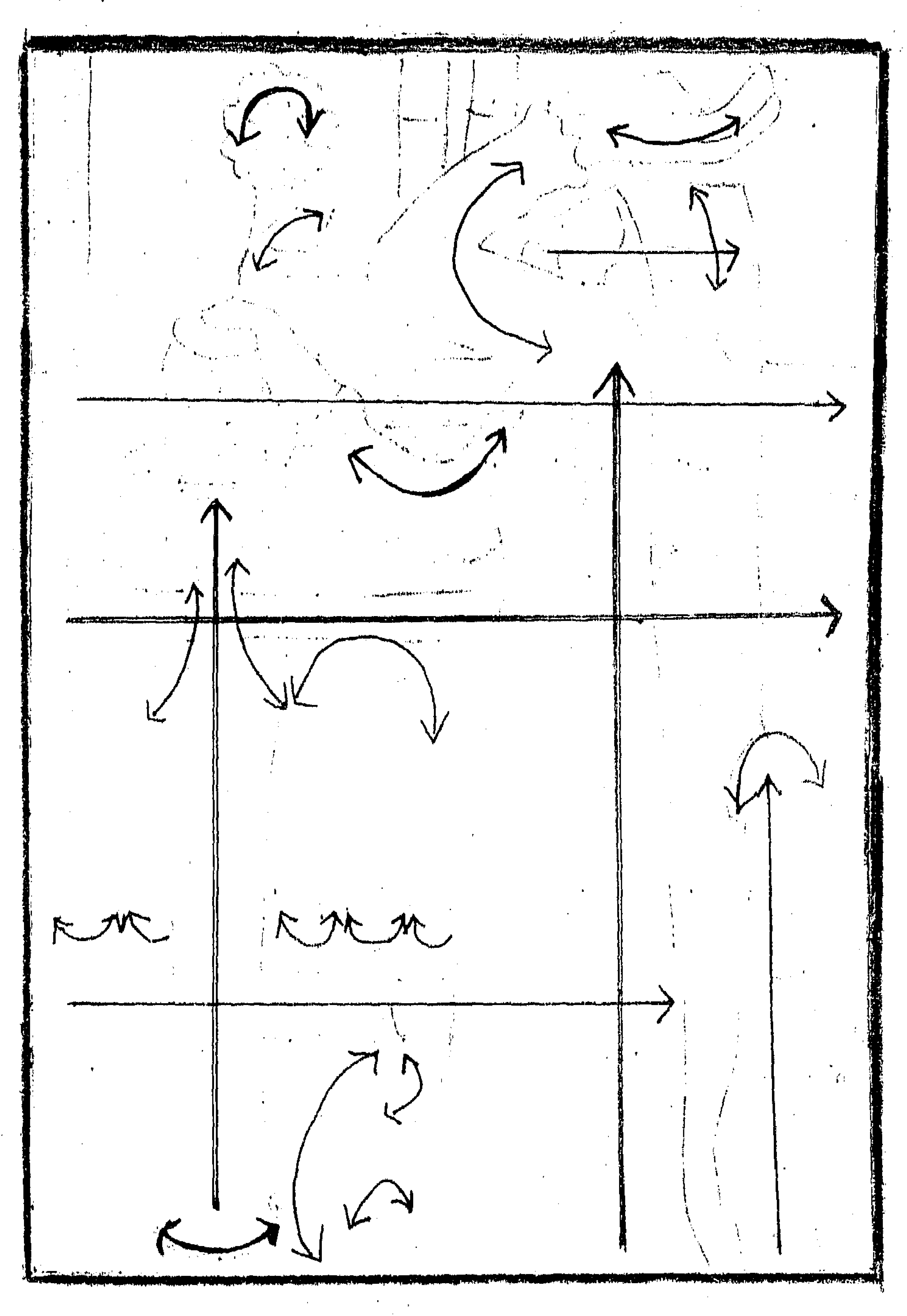


شكل (٦٩)



شكل (٧٠)

شكل (٧١)



أما الخط عند الجزار في مرحلة الاخيرة عاد بقوة إلى لوحاته كما اعتمد علـيه فـي صياغة أعماله عن الآلات والمعدات وهي متزاحمة الوحدات مليئة بـالخطوط ويغلـب عليها الطابع الهندسي شكل (٧٢) وهي لوحة ديناميكية السد العالـي وقد صور فيها الجزار حركة الآلات والمعدات في السد العالي مستعينا بالخطوط وهي لوحة من مجموعة لوحات رسمها الفنان للسد العالي وتحمل نفس الطابع.

وكذلـك اهتم الجزار بالخط في تخطيط لوحاته وعمل استكشات لأعماله كمـا قـام بادخال عنصر الخط في الكتابة في العديد من لوحاته كما استخدم ندا الكتابة في بعض لوحاته.

ويتعاون الخط مع باقي العناصر كاللون والضوء والمنظور للتأكيد على العناصـر المرسـومة فـي رسـم الرموز المستخدمة وتشكيلة للخطوط الأفقية والرأسـية والمائلة وتختلف أنواع الخطوط التي استخدمها الفنانان في لوحاتهما وقد استخدم الفنانان الخط للتعبير عن الانفعالات المختلفة للأشخاص.

الضوء والظل :

للضوء أهمية كبرى في العمل الفني فهو يبرز الموضوع ويضفي أهمية علـى بعـض عناصـر الصـورة والتي يسقط عليها وهو يسمح بمعرفة الشكل والأبعـاد المختلفة للجسم وهو عنصر أساس للتعبير وكذلك لــه دورة في تحقيق الـتوازن وعـن طـريق الفـاتح والقاتم في الألوان الموجودة في للوحة يتحقق الـتوازن واذا زادت مسـاحة الداكن دون وجود ما يقابلها فهذا يضعف الصورة وهـذا لا ايـتحقق بإن تكون هنالك مثلاً مساحتين متماثلتين من الظل على جانبي الصورة فهذا يعطي ملل للوحة برغم توازنها وإنما يمكن تحقيق التوازن بمساحة كبـيرة من الظل الرمادي مثلاً يقابلها مساحة صغيرة من الأسود فتبدو سوداء أو تعكـس بعـض الضوء فتصبح اقل قتامة ويفضل في أعمال التصوير أن تكون درجـة الظـل بلـون قـاتم وليس اسود وإذا اضطر الفنان إلى عمل مساحتين



شكل (٧٠٢)

متماثليــن مــن الغامق فيجب تغير لونيهما حتى يحدث نوع من التنوع، والضوء يؤثــر فــي تجســيم الشكل فعن طريق درجات الفاتح والغامق المتدرجة يتحقق الإحساس بالحجم أو الكتلة وإذا اختفي الضوء اصبح الشكل مسطحاً والتباين في الضــوء والظل يعني التضاد بين الفاتح والداكن وذلك عندما يكون محدداً بناحية بيضاء وناحية سوداء مثلاً كما تتأثر الظلال الحادة بمصدر الإضــاءة المباشــر حيـــث أنـــه يصنــع تضاد واضح بين الفاتح والغامق فتصبح الظلال محددة وذلــك يكون عند وجود مصدر إضاءة صغيرة كالنور الصناعي وتكون الظلال متدرجة إذا كان مصدر الإضاءة واسع وكبير كضوء النهار الطبيعي الذي ينشر ظــلاً منتشــراً علــى المساحة التي يوجد عليها ويسمي ظلة "الظل الحقيقي أما المنتشــرة علــى وإذا كان مصدر الضوء الأرضية هو الظل الخيالي يمتد الظل أفقــياً وإذا كــان مصدر الضوء أفقياً امتد الظل رأسيا وإذا كان مصدر الضوء أطــول مــن العنصر المرسوم كانت الظلال المشتقة من العنصر أكثر قتامة من الظلال الأولية والعكس صحيح.

وطــريقة اســتعمال الظل والنور هي من الوسائل الهامة التي تحدد مثالية العمل الفني وشخصيته يوجد العديد من المصطلحات التي تستخدم للتعبير عــن الدرجــة اللونــية كلمــة Tone وهي كلمة تستخدم في الاصل للتعبير في الموســيقي وتعنــي نغمة أو درجة ظلية بالنسبة للفاتح والقاتم بدرجاتهم المتعددة وكذلك كلمة Value وهي تعني قيمة.

ورغم أن الإضاءة تترجم في الأعمال الفنية بألوان فاتحة وتترجم الظلال بــألوان قاتمة ألا أن هذا لا يعني أن كلا المقصودين متماثلين حيث أن في بعض الأحــيان تشــتمل الألــوان الناتجة على قدر من الأعتام وذلك يتوقف على مدي سطوعها النسبي ومقارنتها بغيرها من الألوان الفاتحة التي تتصف بقدر اكبر من السطوع.

الضوء في الطبيعة أو الابياض في التصميم يوحي بمعاني الصارحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء والبرودة أو التفاؤل[1].

فالضــوء كثير التغير فتختلف زاوية سقوطه وقوته وبالتالي فلا نستطيع تمثيله باشياء كالخط وانما نراه من خلال التدرج بين الفاتح والقاتم فتغير الضوء حســب مصــدره من حيث ارتفاعه أو انخفاضه وإذا كان عمودياً على الأشكال فتصــبح مســاحة الظــل صغيرة وإذا كانت الإضاءة جانبية فالظل سوف يكون منتشراً.

وضــوء النهار مثلاً يتغير كثيراً حسب الأوقات المختلفة للنهار ودرجة اشــراق الشــمس كذلك تختلف من الصيف إلى الشتاء وضوء النهار يصنع ظلاً ممتداً وذو درجة ظلية متوسطة أو خفيفة وينتشر بشعاعات متوازية.

أمــا الضــوء الصــناعي فيصنع ظلاً محدداً حسب الشكل الساقط عليه الضــوء وكذلك تكون درجته الظلية قوية ويصنع تناقضاً شديداً بينه وبين الشكل المضاد والضوء ياتي من أعلى أو من اسفل من الجانب أو من الخلف أو الأمام وكــل منها تغير شكل المجسم المرسوم وأفضل زاوية للضوء زاوية ٤٥ الظلام فــي الطبيعة والأسود في التصميم يوحي بخيال وغموض ورهبة وخوف فتعتبر الإضــاءة عنصــراً ايجابــيا والظلال هي المقابل السلبي لها فهي نتيجة حتمية لســقوط الضــوء علــى الأجسام الثلاثية الأبعاد مناطق الظلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي[2].

---

(١) د. إســماعيل شوقي : التصميم عناصره وأسس في الفن التشكيلي ، دار الكتب، ٢٠٠٠، ص١١١.

(٢) د.إسماعيل شوقي : مرجع سابق ، ص١١٢.

ونحن لا نرى الضوء ألا عند سقوطه على الأجسام المضاءة وعندما لا يوجد ضوء يصبح كل شئ في ظلام ولا نستطيع تمييز الألوان وإنما تصبح كلها سوداء.

وعـــند رســـم لوحـــة فنية نحدد مصدر الإضاءة ثم نحدد أماكن الضوء والظـــل على العناصر والأشكال ذات الاهمية التي في مقدمة اللوحة تكون اكثر نصوعاً مما حولها وذلك يساعد على الحفاظ على البعد المنظورى وكذلك توجيه الرؤية إلى الأشكال المهمة في اللوحة.

فلا يكفي أن نرسم خطوطا متطوريه حتى يتضح العمق في اللوحة وإنما يتكامل ذلك مع الألوان المستخدمة وكذلك الضوء والذى يؤثر على درجة نصوع اللون وكذلك فاننا نشعر بتكنيك العناصر وتجسيمها حسب وضع الإضاءة بالنسبة للعناصـــر فتور الشمس الذى يصدر من مسافة غير محددة يلقي بظلال متوازية ويعتـــبر الظل هو خفوت في الضوء وعند وجود أجسام تعترض الضوء فالظل يخفـــت أمـــا الضوء فهو كاشف وهما مرتبطان ويتجاوران على أسطح العناصر المخـــتلفة واذا زاد الضوء تقل كمية الظل على الاسطح فبقدر كبير حجم الضوء يقـــل الظـــل وتوجـــد منطقة متوسطة بين الضوء بها فاتح وقاتم بشكل متساوي وتنقســـم الظلال إلى قسمين يسمي القسم الأول بالظلال البسيطة أما الثاني يسمي الظـــلال المركـــبة ونقصد بالظلال البسيطة تلك الظلال التي تنشأ لوجود مصدر ضـــوئي واحد وجسم معتم مفرد أما الظلال المركبة فقد تنشأ من وجود اكثر من مصدر ضوئي ينير نفس الجسم أو من وجود اكثر من مصدر للضوء وأكثر من جســـم معـــتم في نفس الوقت وتنقسم الظلال البسيطة بدورها إلى قسمين الظلال الأولية والظلال المشتقة.

والظـــلال الأولـــية هي تلك الظلال التي تمتد على سطح الجسم المظلل نفســـه أمـــا الظلال المشتقة فهي تلك التي تنطلق من الجسم المظلل وتنتشر في الهواء حتي تجد ما يعوق مسارها فتتوقف حيث تصطدم بالشكل الذى تمتد عليه

قاعدة الظل نفسه وينطبق هذا القول على الظلال المركبة أيضا تبدو الظلال الاولية اكثر سواداً من الظلال المشتقة والسبب في هذا هو غياب اثر الاضواء المنعكسة وهو ما يقلل من حدة الظلال المشتقة عندما تصطدم بنفس السطح الذى تنتشر عليه هذه الظلال ويصبح الظل المشتق اكثر سواداً عندما يقترب العنصر المرسوم كما يبدو محدداً أكثر ويصبح اقل عتامة عندما يبتعد عن مصدر الظل وتصبح حدوده باهته ومتداخلة.

والضوء يوحي بالصراحة والصدق والنقاء والتفاؤل والظلام يوحي بالخوف والغموض والشر والحزن ولمسات الإضاءة في العمل الفني تركز النظر على أجزاء الإضاءة في الصورة أما الظل فيعطي بعداً دراميًا للصورة.

وعندما تصبح شكلاً أسطوانيا مثلاً وخلفيته داكنة ومصدر أضاءته جانبي نلاحظ وجود انعكاس ضوئي في آخر مساحة الجانب المظلم للشكل وهو يزيد أو يضعف حسب قوة الضوء الساقط على الخلفية.

لم يهتم ندا والجزار في لوحاتهما بالقيام بعمل مصدر إضاءة وانما اعتمد على اللون نفسه والذى يستطيع حمل أضاءته بداخله فيصبح اللون مشعاً أو مطفئاً حسب الدرجة التي تفيد التكوين فكان لهما طريقتهما المميزة التي جعلت أشكالهما تحظي باهتمام كبير.

وفي اغلب أعمال ندا نجد أن الخلفية هي اكثر العناصر إضاءة والضوء على العناصر خافت، وتحمل درجات لون داكنة بالمقارنة بالخلفية.

وفي أعمال ندا والجزار ذات اللون الواحد على الأغلب بدرجاته قام بصنع درجات الظل والضوء عن طريق الخط الأسود الذي قام بعمل الظلال لتحقيق بعض التجسيم وقد اهتما بالخطوط القوية والظلال القليلة. فلم يهتم ندا والجزار باتباع طرق توزيع الظل والضوء التقليدية.

ونلاحــظ أن الموضــوع المرســوم يؤثــر فــي الضوء والظل حيث الموضــوعات المأســاوية أو المليــئة بــالجهل والبؤس ذات إضاءة خافتة، أما اللوحات ذات الموضوعات المفرحة فتضاء بشكل قوي.

ففي شكل (٧٣) للفنان ندا نلاحظ أن الشكل قد تحرر من الظلال الداكن ولكــنه وضــع اللون المضئ في العناصر كذلك لون الخلفية ذو إضاءة جمالية تؤكد على خطوط الشكل المتماوج فوقها.

وفــي لوحة فرح زليخة نلاحظ أن الإضاءة أيضا تملأ خلفية الشكل مع بعض الثقل والرسوخ في ألوان العناصر المرسومة وإضاءة خفيفة عليها.

أمــا في لوحة ذات الخلخال للجزار فقد تحققت السيادة في الضوء بإبراز العناصــر حسب أهميتها عن طيق الضوء الساقط عليها فلعبت هنا العناصر دور الــبطولة ويحقق لها السيادة في هذا العمل الفني في حين قل الضوء تدريجياً في الخلفية حتى يتلاشي في الجزء الأسفل من اللوحة.

وفــي لوحــة وئام للفنان ندا نجد الإضاءة على الخلفية والأشخاص التي تجاورهــا أقوي من العناصر الأمامية في اللوحة كما نشعر بان في اللوحة اكثر مــن مصــدر إضاءة فقد اختلفت درجات الضوء والظل في اللوحة كما أصبحت ذات اتجاهات مختلفة.

أهمية اللون واستخداماته :

واللــون صفة طبيعية من صفات الأشياء وهو من اكثر العناصر إثارة ونستطيع عن طريقة تمييز الأشكال بالنسبة لما يحيط.

واللون تأثير مباشر على انفعالاتنا وعواطفنا وحالتنا النفسية، كما تختلف حساســية الناس للألوان اختلافا كبيراً. واللون هو ذلك التأثير الفسيولوحي الناتج عــن شــبكية العين وسواء كان ناتجاً عن المادة الصباغة الملونة أو عن الضوء



شكل (٧٣)

الملون فهو اذن حساس وليس له وجود دارج الجهاز العصبي للكائنات الحية[1]. فاللون مكانة هامة في جميع أوجه النشاط الإنساني.

وهناك حقيقتين في استخدامنا للون في العمل وهما:

الأولـــى: أداء التسجيل (العين البشرية) وما يتصل به امن جهاز عصبي يختلف من شخص لآخر.

والثانية : أن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن الفراغ وبذلك، يمكن إعطاء الإحساس والأدراك للأشكال ذات الأبعاد الثلاثة...

وأيضـــا هـــناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر بعكـــس الأزرق يـــبدو غائراً كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها في العديد من الأدراكات المرئية نتيجة لتجاورها داخل العمل الفني[2].

في البدء كان هناك من يعتقد أن ضوء الشمس هو المصدر لكل الألوان تختفـــي وتتســـاوي جميع الأشياء وهذا الاعتقاد صحيح من حيث المظهر فقط إذ بـــالفعل لا يمكن تمييز الألوان إلا بوجود مصدر ضوئي ولا يمكن فصل الضوء عـــن اللـــون فيتغـــير اللون مع شدة الإضاءة، إذ كلما تعمقنا في دراسة خاصية الضـــوء كلما استطعنا أن ندرك التنوعات الدقيقة التي تحمل بها الفوارق اللونية. فنرى أن الألوان التي تحتوي على كمية كبيرة من الضوء تتقدم نحو العين بينما تـــرتد مـــثلا الألـــوان القاتمة للخلف، كما تمتص الألوان الضوء نوعاً ما فتميل الألوان الزرقاء نحو اللون الأحمر.

ونعلم أن اللون الفاتح يعكس الضوء بشكل أفضل من اللون الغامق فمثلاً إذا نظرنا فوق سطح ملون باى لون نصفه في الظل ونصفه في الضوء سنلاحظ

---

(١) اسماعيل شوقي : التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي ،ص١٢١.

(٢) مصطفي يحيى : القيم التشكيلية ، دار المعارف، ص١٠٤.

اخـــتلافا أكـــيداً في درجة نصوع اللون واختلاف بين الجزء الموجود في الظل والجزء الموجود في الضوء.

يقول ليوناردو دافنشي(*) "يزداد جمال أي لون في مناطقه المضيئة أكثر مـــنه في مناطق الظل يرجع هذا إلى أن الضوء يضفي حيوية على اللون ويسمح بالـــتعرف علـــى طبيعـــته وتفصـــيه جليا، بينما يميت الظل نهاء اللون ويحجب تفاصيلة وطبيعته وإذا قلت أن هذا غير صحيح لأن الأسود على العكس من ذلك يـــبدو أكـــثر جمالاً في مناطق الظل لا الضوء فيمكن الرد على ذلك بأن الأسود والأبيض ليس لوناً"(١).

عـــندما تـــرى العين اللون الأبيض تصبح حساسه جداً بخصوص اللون الغـــامق وبـــالعكس(٢) عـــندما ترى العين اللون الغامق كالأسود مثلاً تبدو باقي الألوان فاتحة بشكل كبير، واللون الرمادي عندما يوضع على خلفية بيضاء يبدو بدرجة أغمق عن وضعه فوق خلفية سوداء.

والضـــوء لما نعلم هو اساسا موجات كهرومغناطيسية ذات طول موجي معين وترددات متناسبة معها ومن الموجات ما هو قصير وآخر طويل واختلاف طول الموجة يؤدي لاختلاف ولن الأشعة.

(*) لـــيوناردو دافنشي (١٤٥٢- ١٥١٩) احد عباقرة عصر النهضة الايطالية مصور ومثال ومعمـــارى، ولد في مدينة "فينشي" بجوار البندقية وتوفي بقصر كلوكس بجوار "امبواز"، تلقـــي دراسته في فلورنسا منذ عام ١٤٦٨ وقد كان شديد الملاحظة بالضوء وتوصل إلى فهمهـــا وأنجز العديد من اللوحات والجداريات في هذه الفترة وأشهر أعماله "الجيوكندا" أو "المونالـــيزا" رســـمها بين عامي (١٥٠٣- ١٥٠٦)، أما ليونارد كمثال فأهم أعماله تمثال "الفـــارس" يمـــثل "فريدريكو سفورزا" أمير ميلانو ولكنه لم يتمه وتهدم عام ١٤٩٩ ولـــه كتابان في "علم التصوير" و"الفن والجمال".

(١) لـــيوناردو دافنشـــي : نظرية التصوير، ترجمة : عادل السيوي.، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص١٦٩.

(٢) د. مصطفي يحيى : القيم التشكيلي، دار المعارف، ص١٠٣، ١٠٤.

"ويقـــول هربـــرت ريد عن اللون : "أن الشكل في حقيقة الأمر لا يمكن إدراكـــه ألا باعتـــباره لونـــاً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل ما بين ما نراه كلون لان اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال.

وبين الاشعة الضوئية الساقطة عليه والتي بها نرى الشكل وما اللون ألا مظهـــر خارجي للشكل ومع ذلك فان للون دوراً هاما يلعبه في الفن لان له تاثير مباشـــرة علـــى حواســـنا والحق أن التنوع في المجال اللوني يتمشى مع انفعال الســـرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا وقد يكون هناك تفسير فسيولوجي لهذا التوازي بين الألوان، والانفعالات إذ أن عدد الموجات أو الاشعة الضـــوئية الســـاقطة علـــى شـــبكية العين هو الذى بقدر ما نحس به من متع أو ضـــيق.. هذا هو الجانب الفسيولوجي للون ألا أن اللون جانبه السيكولوجي أيضا وثمـــة مـــن يفضل ألوانا على ألوان أخرى لانه يربطها بما يحب أو بما لا يحب بوجـــه عـــام.." وقـــد وضـــع العالم "اسحق نيوتن"(*) نظريته في تحليل الطيف الشمســـي إلـــى ألـــوان الطـــيف وذلك من خلال منشور زجاجي يمر فيه اللون الأبـــيض فيـــتحلل مـــن خلال المنشور إلى ألوانه الاصلية عن طريق اختلاف الانكسار لها وتتابع وتتعاقب الألوان (ألوان الطيف).

وهي تبدأ من جانب بالأشعة البنفسجية ثم النيلية ثم الزرقاء ثم الخضراء ثم الصفراء ثم البرتقالية ثم الحمراء في الجانب الآخر.

وهـــذه الألوان أطوال موجاتها تقع ضمن المدي المحدد للضوء الأبيض وظاهـــرة الأنكسار هي التي تظهر الاشعة بألونها الاصلية والبنفسجي مع أقصر موجات الاشعة طولاً.

(*) نيوتـــن عـــالم بريطانـــي في الرياضيات وفيزيائي وفلكي ولد في ولستورب عام ١٦٤٢ وتوفي عام ١٧٢٧، قدم عام ١٦٦٩ نظرية تركيب النور الأبيض واكتشف قوانين الجاذبية عـــام ١٦٨٧ كما اكتشف أيضا قوانين الحساب التفاضلي كما اكتشف الظاهرة الاهتزازيه في الألوان واختلاف أطوال موجاتها وبذلك وضع القواعد العلمية لدراسته الألوان.

وهناك بعض الاشعة لا تستطيع العين أن تميزها من الموجات تحت الحمراء الموجات فوق البنفسجية وقد استعمل "نيوتن" كلمة "طيف" لوصف الألوان التي تركب اللون الأبيض والتي عندما تجتمع فصل على الضوء الأبيض فالضوء هو اصل اللون وعندما يتواجد الضوء تتواجد الألوان.

"ويذكر هربرت ريد فكما أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجامنا لعدم انسجام وفقاً لقوانين مضيئة فكذلك يمكن أن نؤلف من مجموعة من ألوان الطيف أما إنسجاما لونياً أو عدم انسجام.." (١).

الألوان الأساسية (الأولية الأحمر – الاصفر – الأزرق) وهي المواد الملونة التي لا يمكن أن تنتج بواسطة مزج والألوان الأخرى فهي ألوان متميزة وقوية ويشار إليها بالألوان الأساسية.

فإذا مزجت حصلنا على الألوان الثانوية فالأحمر يقابل الاخضر فالالوان الثانوية التي تمثل موقعاً وسطاً في دائرة الألوان.

والأصفر يقابل البنفسجي الأساسي وهو لون ثانوي مكون من الأحمر والأزرق يقابل البرتقالي الثانوي المكون من الاصفر والأحمر عن طريق مزج لونان اساسيين ينتج عنهما لون ثانوي واللون الثانوي عند مزجه بلون آخر اساسي ينتج لوناً أساسياً (أحمر + اصفر = برتقالي اصفر + ازرق= اخضر أزرق + أحمر = بنفسجي).

وهذه الألوان تسمي ألواناً متقابلة إذا مزجت هدأت بعضها البعض واذا مزجت بنسب متساوية نتج عنها الرمادي، وإذا تجاورت الألوان المتقابلة فان كلا منها يقوي الآخر ويحدث تضاداً قوياً، فعندما يتجاور لوناً ساخناً بجوار لون ساخن آخر فانهما يميلان نحو البرودة وذلك لانعكاسات اللون المكمل عليهما ونفس الشئ ينطبق على الألوان البارده.

---

(١) مصطفي يحيى : القيم التشكيلية ، ص١٠٤.

فكـــل لون بجوار لون أخر يعطي أحساسا بلونه المكمل فعندما ننظر إلى اللـــون الاصفر مثلاً بعد فترة وجيزة نلاحظ تكون هالة بنفسجية تحيط به وكذلك الأمـــر في باقي الألوان الأساسية فمثلاً ذا جاور اللون الأحمر لوناً اصفر يصبح اللون الأحمر مائلاً نحو اللون البنفسجي (المكمل للأصفر) واللون الاصفر مائلاً نحـــو الاخضـــر (المكمل للأحمر) والالوان المتجاورة في دائرة الألوان وتسمي مـــتوافقة وتجاورها في التصميم يحدث تألفاً، والالوان المتوسطة هي (البرتقالي المحمـــر البرتقالي المصفر – الاخضر المصفر – الاخضر المزرق – البنفسجي الأزرق – البنفسجي الأحمر).

وأســـماء هـــم تدل على عناصرهم ومكوناتهم ويقع مكانهم بين الألوان الأساسية والثانوية.

كما توجد أيضا المجموعة اللونية (الحيادية) وهي (الأبيض –الرمادي – الأســـود) والأبيض والأسود والدرجات العديدة من الرماديات ليست ألوان حقيقية واللون ثلاث أبعاد أو خصائص رئيسية وهي:

كنة اللون :أي أصلة ونوعه فهذا لون أزرق أو احمر أو اصفر ويمكن تغيير أصل اللون بمزجه بلون آخر.

قيمـــته هـــي الإضـــاءة أو الأظلام أي درجة الفاتح والغامق عن طريق إضـــافة اللـــون الغـــامق اللون الأزرق مثلا فيصبح ازرق غامق – ولون فاتح فيصبح ازرق فاتح وكذلك إضافة الماء للألوان المائية يجعلها خافتة.

وبالتالـــي يتغـــير قـــيمة اللـــون أي درجة نصوعه فلو أتينا بشكل ملون واقتربـــنا بمصـــدر إضـــاءة منه فان درجة نصوع الألوان ستزداد حدة ابتعدنا بمصـــدر الضـــوء يسود الظلام فتبدو لنا الألوان وكأنها جميعها سوداء فالألوان تـــبدو لـــنا مرئية نتيجة لسقوط الضوء عليها فاللون الأحمر والأصفر والبرتقالي

عـند ابـتعاد مصـدر إضاءة فيبد بنياً ثم تزداد القتامة حتى يصلوا إلى مرحلة الأظلام.

أمـا الأخضر فيبدو كما لو كان زيتوني يعتم إلى درجة السواد والأبيض يبدو رمادي فاتح حتي يصل إلى السواد.

ويعكـس اللـون الأبـيض في أقصى حالاته حوالي ٩٨% من الأشعة السـاقطة عليه وتقل تدريجياً مع باقي الألوان حتي نصل إلى اللون الأسود الذى يعكس في اقصى حالاته (صفر) من الأشعة الساقطة.

الشـدة أو القـوة – وهـي كمية الضوء المنعكسة من اللون وهي يطلق عليها أيضا التشبع اللوني وهي الصفة التي تدل على مدي نقاء اللون.

ودرجـة تشبع اللون تختلف بحسب مدي اختلاط بالألوان المحايدة وهي الأسـود والرمادي والأبيض كمثال أي لون كالأحمر + الأسود ينتج ولوناً غامقاً وينقص تشبعه.

كذلـك إذا اخـتلط الأحمـر + الأبيض فان ينتج لونا باهتا وتقل درجة تشبعه.

وإذا اخـتلط أي لون بالرمادي فانه يصير محايداً أو غامقاً وبالتالي تقل درجة تشبعه.

وتلعب الألوان الباردة والساخنة دوراً في الإحساس بالعمق الفراغي أي البعد الثالث خاصة في الأعمال الفنية ذات البعدين فالألوان الدافئة تبدو أنها تتقدم أمـا الألوان الباردة فأنها تتراجع وتبتعد كما أن الألوان الساخنة تبدو للناظر إليها اكـبر من مساحتها الحقيقية والألوان الباردة تظهر في مساحة اقل من مساحتها الحقيقية وذلك لان للألوان الساخنة صفة الانتشار والألوان الباردة صفة التقلص والألـوان السـاخنة ديناميكـية محـركة ومنبهة والألوان الباردة ساكنة مهدئة ومـريحة، كذلـك يسـتطيع اللـون أن يعطي احساس بالوزن الثقيل أو بالوزن

الخفـيف فالأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاتحة تبدو أقل ثقلا من تلك الملونة بألوان دافئة قاتمة.

والألـوان لها تأثير كبير على الإنسان ولقد ارتبط الدفئ للأنسان بألوان النار أو توهج الشمس أو الدم كما أن البرودة لديه مرتبطة بلون السماء أو المياة أو الزرع ومن هنا جاء تقسيم الإنسان للالوان الباردة والساخنة، نجد أن الألوان السـاخنة هـي (الاصفر – البرتقالي الاصفر – البرتقالي – البرتقالي الأحمر – الأحمـر) والألـوان الـباردة هـي (الاخضر – الاخضر الأزرق – الأزرق – البنفسـجي – الـرمادي – الأسود) ومن الممكن أن يعتبر اللون الأخضر واللون البنفسـجي ألـوان معـتدلة وإذا اضيف الأصفر للأخضر اصبح ساخناً وعندما يخـتلط الاخضـر باللون الأزرق يصبح بارداً وكذلك أيضا اللون البنفسجي إذا اضفنا إليه اللون الأحمر اقترب من المجموعة الساخنة.

كما نرى أن اللون البنفسجي إذا اضفنا إليه لوناً أزرق اقترب من الألوان الباردة وهذا أمر نسبي فاللون البنفسجي المحمر يعتبر لوناً بارداً بالمقارنة باللون الأحمـر مثلاً ويعتبر ساخناً إذا ما قورن باللون الأخضر واللون الأزرق مهدئ للأعصـاب ويوحي بالحياة الروحانية والصفاء والأفكار الحالمة الخيالية والبراءة والأخـلاص ويعطـي الشعور بالانتعاش والشفافية وإذا اجتمع مع الأخضر فهو يوحـي بالـبرودة الشـديدة أمـا اللون البرتقالي فهو لوناً ساطعاً يوحي بالدفء والأثارة – يعطي الاشعاع والتدفق والانتشار كما يعطي احساسا بالبهجة والمرح وهـو رمـز للذاتية واللون الأخضر يرتبط بالطبيعة والحدائق والأشجار والنمو والخصوبة ويعطي احساسا بالهدوء والثقة واللون البنفسجي لون رقيق يدعو إلى الـتأمل والتفكير والغموض وهو حزين ولكنه ملئ بالوقار وأحيانا ما يبعث على الكآبة والانقباض وبه طاقة روحية فائقة.

أمـا الأبـيض فهـو يرمز إلى الضوء والهواء ويوحي بالنقاء والطهر والصـفاء واللـون الأبـيض رمز غير متمايز غير مجدد لكنه يرتبط بالاكتمال

والبســاطة وهو يرتبط بالحياة ولكنه يرتبط للموت أيضا فالأكفان بيضاء وملابس المرضى بيضاء. ويرمز إلى الأحزان ولكنه يوحي بالوقار.

ويقع الرمادي بين الأبيض والأسود فهو محايد هادئ لكن تنقصه الحيوية فهو لون ساكن.

ويخــتلف مدلول هذه الألوان إذا مزجت باللون الأبيض مثلا أو صارت داكــنة نتــيجة إضافة الأسود أو أحد الألوان الغامق إليها فاللون الأزرق المهدئ للأعصاب إذا اختلط بالأسود فانه يعطي احساسا بالحزن الشديد والأحمر الساخن المثير للأعصاب إذا اختلط بالأبيض صار لون هادئا محبب للنفس.

ومــن الممكن أن يكون للون اكثر من دلالة وقد تتعارض هذه الدلالات فطاقة اللون كبيرة وغير محددة وتتعدد وتتنوع.

ولابــد عند استخدام الألوان في الأعمال الفنية أن تكون مناسبة للغرض الــذى تستخدم من أجله كما يجب أن تتنوع الألوان ومع ذلك يكون هناك انسجام بينها وتوجد طرق عديدة لحدوث انسجام بين الألوان المستخدمة في العمل الفني فمــن الممكــن إضــافة أحد الألوان إلى كل ألوان اللوحة فهنا يحدث تناغم بين الألــوان عن طريق انتساب كل الألوان إلى لون واحد يجمع بينهم جميعا ويحقق الترابط.

ومــن الممكــن اســتخدام الألوان المتقابلة أو المتكاملة في اللوحة ولكن يفضــل عــدم استخدام لونان متكاملان في نفس حجم المساحة في اللوحة إذا انه بالــرغم مــن توازن اللوحة ألا أن هذا يوحي بعدم لانسجام لأن كلا من اللونين ســوف يجذب الانتباه بنفس الدرجة مما يؤثر على وحدة التكوين خاصة إذا كان لكــل لون منهما نفس درجة النسبية والقيمة من الممكن إيجاد التنوع عن طريق الألــوان المكملة ومن الأفضل أن تشغل الألوان القليلة التشبع مساحة كبيرة في

اللوحـــة اكثر من الألوان شديدة التشبع فتتناسب المساحة اللونية تناسبا عكسياً مع درجة التشبع فكلما زادت درجة التشبع يجب أن تقل المساحة التي يشغلها اللون.

ومن المجموعات اللونية المنسجمة في العمل الفني هي استخدام الألوان المضـــاف إليها اللون الأبيض أو الأسود أو الرمادي ولكن عند إضافة الأسود أو الرمادي للألوان فأنها تصلح للموضوعات الحزينة والوقورة أما إذا اضفنا اللون الأبيض فان الألوان تصبح هادئة وتقترب من ألوان الباستيل الهادئة ومن الممكن عمل مزج بين المجموعتين المختلطة بالأسود المختلطة بالأبيض.

ولكـــن يفضـــل ألا تكون هذه الألوان على نفس درجة التشبع والا تشغل مساحات متساوية.

وتوجـــد تركيـــبة الألوان الثلاثية وهي تتكون من ثلاثة ألوان يفصل بين كـــل مـــنها والاخـــر فـــي دائـــرة اللون مساحة متساوية كالبنفسجي والبرتقالي والأخضر.

ويذهب هربرت ريد في تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر "أننا نتغلغل بســجيتنا فـــي طبيعة اللون فنتذوق عمقه أو دفئة أو تدرجه وبمعني آخر صفاته الموضـــوعية ثـــم نمضـــى إلى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا وهـــناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقي وأيضا التكوين المزاجي لكـــل شخص .. وهذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصي لها تأثير قـــوي علـــى استجابة فرد معين لعمل فني دون غيره.. بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيمة الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة[1].

وفـــي مرحلة الأربعينيات استخدم ندا والجزار ألوان قليلة واعتمدوا على الأحبار وألوان مائية قليلة فكان للون الأسود الأهمية الكبرى في هذه الأعمال.

---

(١) مصطفي يحيى : القيم التشكيلية، دار المعارف ، ص١٠٤.

ومــنذ أواخر الأربعينيات بدأ الجزار في المرحلة الشعبية كما زاد اهتمام نــدا بــاللون بعد أن كان اللون بدرجاته والأحبار هي العنصر السائد في الفترة الســابقة ونلاحــظ أن اللــون كثيف وسميك وخشن الملمس مع التنوع فظهرت لمسات الفرشاة بوضوح والألوان اختلفت في المراحل المتعددة فنلاحظ أن اللون تكاد تتلاشي قيمته في مرحلة القواقع حيث اعتمدا فيها على الخط والأحبار كذلك الفنان ندا في مرحلتة الأولى.

واســتخدما الألوان استخداما رمزياً فكل لون في اللوحة يعبر عن حالة رمــزية خاصــة ويسيطر عليها اللون الأحمر الطوبي والاخضر والأزرق وهي ألوان كثيرة الاستخدام عند الشعبين كما استخدما رموزاً كثيرة بعضها مستمد من التراث القديم كالفرعوني والأسلامي والبعض الآخر من الفن الشعبي وهو الآخر متوارث من التراث الفني القديم.

وتعتــبر الخمســينيات هي اكثر مرحلة اعتمدا فيها الفنانات على اللون بصــفته الرمزية فاصبح اللون هو بطل اللوحة بطبقاته التي تقترب من اللوحات الجدارية.

وفــي الســتينيات عند الجزار اهتم بموضوع الآلات والفضاء فلم يحتاج في هذه المرحلة إلى كثير من الألوان واعتمد في الكثير منها على الألوان المائية الهــادئ في تناغم مع الخطوط السوداء فيما عدا بعض اللوحات القليلة مثل لوحة وقد غلب عليها اللون الأبيض.

امــا الستينيات عند ندا فقد اهتم فيها بالتسطيح وابتعد عن الكتلة واتسمت لوحاته بحرية الحركة والبساطة في التكوين.

وتعتــبر الخمســينيات من أقوى مراحلهما الفنية حيث التعبير عن الحياة الشــعبية وما تتضمنه من ألوان تعبر عن البيئة وقد عبر ندا والجزار عن الحالة النفســية المراد تصويرها في اللوحة فنجد أن الدرجات اللونية المنخفضة والقليلة

كانـــت فـــي معظـــم اللوحات التي تعبر عن حالات اليأس والحزن والخوف من المجهول شكلي.

أمـــا الألـــوان الساخنة فهي ألوان مفرحة ومبهجة واستخدامها تعبر عن انفراج الكثير من أزمات الاشخاص المرسومين.

وقـــد حققا التوازن في اعمالها عن طريق توزيع مساحات اللون الساخن والبارد.

المنظور :

يـــري الإنسان الأشياء الخارجية ويحس بها بغض النظر عن حجمها أو أشكالها أو بعدها عنه ويتوقف فهمه لهذه الأشياء الخارجية ومحيط الأبعاد الثلاثة علـــى المعلومـــات العمـــيقة عن سطح شبكة العين ذات البعدين فالحقيقة الهامة الأولى عن إسقاط المجال المرئي على شبكة العين تكمن في تفاوت زوايا الضوء الذى يتجمع على أعين المشاهد من المرئيات القريبة أو البعيدة.

واللوحـــة التشكيلية ذات بعدين هما الطول والعرض ونشعر بالبعد الثالث عـــن طريق العمق والذى يتحقق أولا بالرسم المنظورى داخل اللوحة فاذا نظرنا إلـــى طريق مثلا فنلاحظ تلاقي خطوط الأرضية وكذلك اذا كان بالطريق أشجار يتـــناقص حجمهـــا والأشـــخاص أيضا كلما ابتعدوا قل حجم عناصرها ويختلف المنظور حسب مستوي الرؤية فإذا كان الشخص واقفا مثلا، فإن مستوي الرؤية عنده يكون مرتفعاً عنه وهو جالس.

وبالتالـــي يختلف المنظور فنلاحظ أن الأشكال تكون فوق مستوي النظر أو فـــي مســـتوي الـــنظر أو تحـــت مستوي النظر حسب زاوية الرؤية ويختلف المـــنظور في كل حالة وله عدة مسميات فعندما يكون الشكل فوق مستوي النظر يطلـــق علـــى هذا المنظور عين النملة أي نراه من اسفل وفي حالة الشكل تحت مستوي النظر فان المنظور هنا يسمي عين الطائر اى نراه من أعلى مثل الطائر

كمـــا ترســـم العناصر كذلك بمنظور تقليدي والذى يكون مستوي النظر فيه أمام العناصر واذا كانت العناصر المرسومة منظر خارجي نلاحظ أنها ترسم بأكثرها شيوعاً وهو منظور النقطة الواحدة وهو الذى تتلاقي فيه نقاط هروب الشكل إلى نقطة واحدة[1].

ويساعد هذا على تأكيد عمق الصورة ففيه تكون الأضلاع الأمامية مثلاً أطول من الخلفية والتي تأتي في داخل اللوحة اكثر ونقطة الهروب تقع على خط الأرض ومـــن الممكـــن أن تكون هناك نقطة هروب أخرى مع نفس اللوحة فمن الممكـــن أن يكون لنفس الشكل في اللوحة نقطتي هروب وكلتاهما تقع على خط الأرض.

وعـــند رســـم العناصر على سطح اللوحة نستطيع تمييز أبعاد الأشكال المرســـومة حســـب موقـــع كل عنصر بالنسبة لباقي العناصر كما يختلف حجم العنصـــر تـــبعاً لـــبعده أو قربه من خط مستوي النظر أو العين ويساعدنا على الاحساس بثبات العناصر هو خط الافق عندما يرسم في اللوحة ولابد أن نحافظ علـــى رســـم العناصر داخل مساحة الأرضية حتى يتحقق لها الثبات والاستقرار وكذلـــك يجعلنا نشعر بالعمق المنظورى لاختلاف أحجام الأشكال عند قربها أو بعدهـــا من خط الافق والذى عادة ما يكون مرتفعا في اللوحة ويختلف مكانه من عمـــل لآخـــر فمن الممكن أن يكون في منتصف اللوحة أو في ثلثها الاعلى أو الأســـفل حســـبما يفضل الفنان وبما يخدم الأشكال المرسومة ومن الملاحظ من الوجهـــة الفيزيائية المحضة أن الصورة التي تستقبلها شبكة العين تتناسب عكسياً مـــع مـــربع المســـافة فإذا زادت المسافة بين الأجسام المرئية وشبكية العين إلى الضـــعف فان المساحة التي تشغلها الصورة على شبكية العين لابد وأن تتناقص إلى ¼ مساحتها في الحالة الأولى فإذا وقع جسم على بعد متر واحد من العين ثم صـــار هـــذا الجسم على بعد مترين من العين فان المساحة التي تشغلها صورة

---

(١) إسماعيل شوقي : التصميم ، ص٥٧.

الجسم على شبكية العين في الحالة الثانية تنقص إلى ¼ المساحة التي كانت تشغلها على شبكية العين في الحالة الأولى[١].

عند تصوير مجموعة من العناصر نلاحظ أن هناك أشكال تخض أجزاء من أشكال أخرى حسب موقعها المنظورى وقد كان التصوير المصري القديم لا يلتزم بقواعد المنظور فيعتبر العناصر كلها مرئية بأكلمها لا ينقص أي جزء من العناصر المرسومة.

ويوجد أيضا المنظور اللوني وفيه تكون العناصر في مقدمة اللوحة اكثر نصوعاً وألوانها ساخنة أما الأشكال في الخلفية فتكون ألوانها هادئة فيتحقق العمق والبعد المنظورى عن طريقها ويسمي المنظور اللوني بالمنظور الهوائي وتختفي بعض من تفاصيل العناصر البعيدة كما تصبح ألوانها باهتة فتزداد التضاد بين الفاتح والقاتم في العناصر الأمامية ويقل كلما اتجهنا نحو عمق الصورة.

وتسمي المستويات الموازية لمستوي الصورة مستويات ستاتيكية يعني ثابتة لأنها لا تحدث أي حركة أو توحي بها إلا إذا غطي بعضها البعض الآخر وتداخل معه وعندئذ تبدو وكأنها تتراجع إلى الوراء في العمق وتسمي المستويات ذات الحدود القطرية مستويات ديناميكية لأنها توحي بحركات الاندفاع والدوران[٢].

وفي الفن الياباني يستخدمون منظور معكوس للتقليدي فتصبح نقطة الهروب خارج الصورة أي داخل عين المشاهد أو الفنان وبالتالي تصبح اللوحة وعناصرها تميل إلى التسطيح دون أن يقل ترابط الخلفية بمقدمة اللوحة[٣].

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ص٣٧٩.

(٢) أحمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي ، دار المعارف، ١٩٧٠، ص٦٦.

(٣) فتح الباب عبد الحليم: مرجع سابق ، ص .

يرتبط الضوء بالمنظور من حيث زاوية سقوط الضوء والتي تؤثر على منظور الظل الساقط من العناصر حسب موقع الضوء وقوته منها فمثلا الضوء الطبيعي يلقي بظل مفتنشر غير محدد ويلقي بشعاعات متوازية تأتي من اتجاهات مختلفة ولا تتجه لنقطة زوال واحدة.

والضوء بشكل عام ينتشر بخط مستقيم كما أن انقطاع الضوء على الشكل هو السبب في انتشار الظل وأشعة الضوء الساقطة على الشكل تتلاقي عند مصدر الإضاءة كما أن امتدادها يشكل ظل العنصر المرسوم ومن الممكن أن يكون الظل نقطة هروب واحدة تشكل نقطتي هروب واحدة تتجه لمصدر الإضاءة والأخرى تتجه إلى نقطة أخرى على الأرضية مقابلة لمصدر الضوء.

فتكون نقطة هروب أشعة الضوء تجاه مصدر الإضاءة سواء كان ضوء صناعي أو طبيعي (الشمس) أما نقطة هروب الظلال فتتجه ناحية نقطة الهروب أخرى على خط الأفق مثيرة غالبا ما تكون على امتداد مصدر الإضاءة أي اسفلة فتصبح عمودية ساقطة على خط الأفق.

وبشكل عام فان الخطوط المتوازية في الطبيعة تتجه في المنظور نحو نقطة واحدة تتخذ موضعها على خط الأفقي في جانب من اللوحة وأى خطوط عمودية على الخطوط الأولى في الطبيعة تتجه في المنظور نحو نقطة زوال أخرى، وتكون على خط الأفق في الجانب الآخر من اللوحة، وذلك عندما يكون الجسم المراد رسمه مسقطه الأفقي مائل مع خط الأفق.

أما في حالة وضعه في الطبيعة بحيث يكون موازي لخط الأفق فانه يرسم بنقطة زوال واحدة الخطوط المتوازية والمتجهة نحو خط الأفق، أما الخطوط العمودية على الأولى فترسم موازية لخط الأفق(١).

---

(١) محمود على محمود : المنظور، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، ص١٣.

استخدم ندا في المنظور كثير من لوحاته منظور البعدين فقط وليس البعد الثالـــث ، فكان من الممكن أن يكون المنظر الخلفي مسطحا عبارة عن خلفية من تنغيمات الألوان مثل لوحة أنشودة الصباح – الفجر.

ممـــا اكســـب تصميماته حرية كبيرة فجاءت تصميمات مبتكرة وعميقة بفضل التحرر من قيود المنظور.

واستفاد من الخلفية في توزيع عناصره والتي استخدمها استخداماً رمزياً يحقق أهدافاً من أعماله الفنية.

كمـــا اســـتخدم الـــتحوير كذلك في الأشخاص حيث استخدم نسب جسم الإنســـان حســـب حاجـــة التكوين المستخدم فتارة نجد الأشخاص صغار الحجم وأخريـــن معهم في التكوين بحجم كبير والنساء تبدو عليهم جميعاً النحافة الشديدة وبعـــض العناصـــر كالقباب كلوحة ظل القتقات كبير بالنسبة لحجم العناصر في بعـــض لوحاته كذلك القط في اللوحة لا يتناسب مع حجم الأشخاص المرسومين حسب خيال الفنان والرموز المستخدمة للتأكيد على المعني المراد توصيله.

اســـتخدم الجـــزار المـــنظور ثلاثـــي الأبعاد في كثير من الأعمال ففي المـــرحلة الأولى وهي مرحلة الأربعينيات أن الجزار قد استطاع تجسيد الأبعاد من خلال المنظور المرسوم وحجم الأشخاص الذى يختلف حسب البعد أو القرب من مقدمة الصورة كل هذا ساعد على إبراز المنظور.

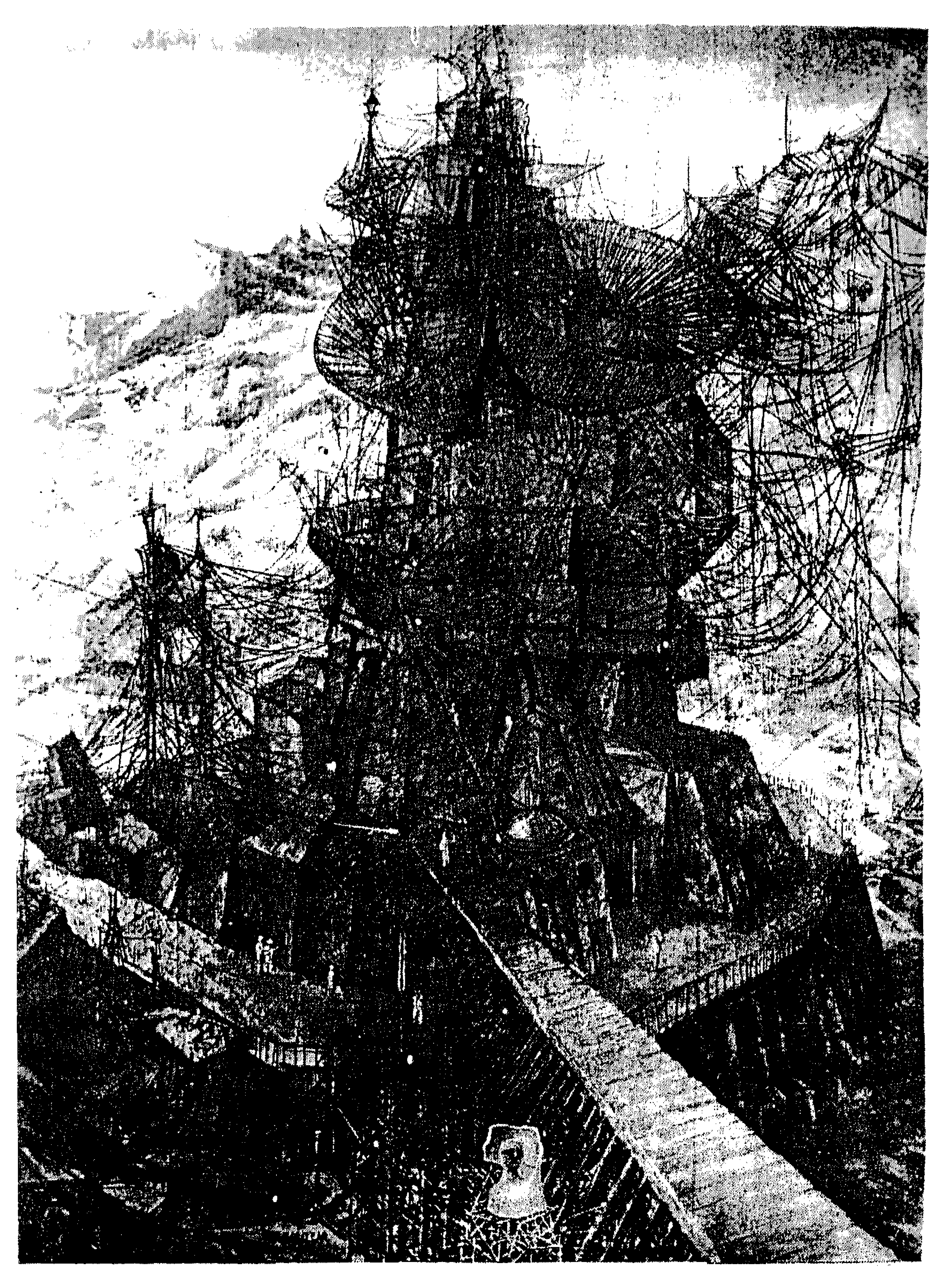
استخدم العمق المنظورى في بعض لوحات الخمسينيات.

كمـــا اســـتخدم المـــنظور ثلاثي الأبعاد في المرحلة الأخيرة حيث الآلة الحديثة والسد العالي وغيره عن موضوعات التي يعتبر المنظور والخط هم أهم العناصر التشكيلية المستخدمة.

وفـــي لوحـــة من وحي فنارات البحر الأحمر شكل (٧٤) تصور أجهزة الـــرداد والالات المعقـــدة والأشـــخاص في هذا إلعمل صغار الحجم جداً بالنسبة لـــلآلات المرســـومة حتى يزداد التأكيد على الخلفية جبال البحر الأحمر وتحيط بالقناة الأسلاك والآلات الأرشاد الفن العابرة.

استخدم التحوير في الأشخاص فلم يهتم بالمنظور المنطقي لجسم الإنسان فنجد أن الالف غليظة وكبيرة والأحجام في غير موقعها في اللوحة.

فكـــل عنصـــر مرســـوم ليوضح الهدف من اللوحة ولمعني معين بغض النظر عن النسب الحقيقية لهذه العناصر في الواقع فجاءت العناصر بنسب جديدة أرادهـــا الفـــنان لا تحاكـــي الواقع وانما تأخذ منه حسبما يريد مبتكراً تصميمات جديدة وغير مألوفة.



شكل (٧٤)

الباب الثانى

الفصل الثانى

دراسة تحليلية ونقدية مقارنة

لبعض النماذج المختارة

توضح أثر الصياغة التشكيلية فى أعمال ندا والجزار الفنية

أولا: المرحلة الأولى: الأربعينات.

ثانيا: المرحلة الثانية: الخمسينات.

ثالثا: المرحلة الثالثة: الستينات

الأربعينات

تعلـم الجـزار مـن الطبيعة أسرارا كثيرا حيث شاطيء البحر والقواقع والـرمال والجـبال والـبحر والسماء وحيث الفراغ هناك يشكل مساحات كبيرة مريحة للعين ونجد الإنسان البدائى له أهمية كبيرة فى لوحاته حيث يظهر متأملا وساكنا بشعره الكثيف وأرجله وكفوفه الغليظة والوجه ذو الملامح الوحشية والذى بالرغم من ذلك يظهر عليه الطيبة ورقة المشاعر.

كانـت الأعمـال المـبكرة لعبد الهادى الجزار منذ ١٩٤٣ تمثل محاولة لارتـياد الحـياة البدائـية فى النفس أو خارجه فنرى نساءه يخرجن من القواقع والأنهـار، تحفهـن الأشجار البرية أو الطيور والقطط ورجاله المتحجرون تلفهم الأحجبة والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحرية.

إن هـذا كـان مدخـلا للـتعرف على اللاشعور الجمعى ومخزون القيم والخـرافة لـدى الطبقات الشعبية، مما يشكل ميثولوجيا الحياة المصرية وواقعها الـتعس الـذى نشأ به فى حى السيدة زينب وما اختزنته ذاكرته فى عالم المولد والسـيرك الشـعبى، ويـبدو فيه الفقراء مستسلمين مستكينين فى شبه غيبوبة أو مذهولين فى هستيريا حلقات الذكر، ونوبات هوس الدراويش، أو الأكلين للثعابين وملتهمين لشعلات النار أو لاعبين بالخنجر من أجل قروش قليلة يقتاتون منها[١].

أعمال ندا الأولى تشبه النحت فى رسوخه وثبات التكوين وصلابة كتلهم وكذلـك خشـونة الملمـس وتبدو شخوصه واجمة يرتبط بها المتلقى إنسانيا ولا يستطيع أن يقتلعها من مخيلته.

---

(١) عـز الديـن نجيـب: فجر التصوير المصرى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩٦.

أما حامد ندا فقد كانت بدايته شديدة الشبه ببداية الجزار، ولعله كان أسبق منه إلى ارتياد ذلك العالم الغريب المليء بالخرافة والذهول والمأساة الإنسانية فى قاع المجتمع وتحمل لنا رسومه الأولى فى أوائل الأربعينات تغييرا فاجعا عن تلك المخلوقات التى كانت بشرا وهى تتطلع حول أضرحة الأولياء تنام وتأكل وتنغمس فى هستيريا حلقات الذكر وتفيق صزيعة الإجهاد والجوع وتتناثر كأشلاء وباء أو غارة جوية[1].

وقد أنتج ندا فى هذه المرحلة عدد كبير من الرسوم خاصة وقد كان يعمل كرسام فى مجلة الثقافة فرسم ما يزيد عن ثلاثمائة لوحة تمثل الرسوم الداخلية للمجلة.

ومرحلة القواقع التى مر بها الجزار لا تمثل إلا جزء من مرحلة الأربعينات ثم اتجه مثل صديقه ندا إلى الحياة الشعبية بشخوصها الذين يحرمهم ليتلاءموا مع واقعهم المأساوى.

وترددا على حى سيدنا الحسين وتأثرا بالمجاذيب المقيمين بجوار الأضرحة وبما يرتدونه من ملابس وحلى.

عندما نذكر أعمال ندا والجزار لا نستطيع أن نغفل الدور الذى لعبه جماعة الفن المعاصر فى تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية والصياغة التشكيلية فى أعمال فنانينا وتكونت هذه الجماعة بإشراف رئيسها حسين يوسف أمين وهو فنان ومدرسا أيضا. وضمت الجماعة العديد من المصورين وكانت أهداف الجماعة حيث يقول حسين يوسف أمين: " لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون الأكاديمية التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور وبعضها

---

(١) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ٩٧.

الآخــر يســتخدمه طلاب الرفاهية كمتعة وأكثر من هذا فقد استهل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان وتغطيتها بالمظاهر الزائفة[1].

وإذا نظــرنا إلــى عــالم عــبد الهادى الجزار فإننا بلا شك سوف نرى بوضوح فناناً مفكرا حتى أنه لا يقف أمام شواهد الحياة مندهشا وإنما متفهما فلقد أدرك الفــنان مــنذ مــراحله الأولى ما حوله من واقع مأساوى وقد كان بشعوره الشــديد برغــبة أكيدة فى نقد هذا الواقع وتغييره الأثر الكبير على إحاطة أعماله بالموضوعية[2].

ولقد وجد كل من الجزار وندا الطريق الذى لابد ويبدأ بالفكر ولقد ربط كثير من النقاد بين الطريقين على أساس وحدة المشوار الفنى لكليهما على أساس الاقتراب الزمنى كالنشأة والأحياء الشعبية التى ترعرعا فيها ولذلك تم الربط بين إنتاج الفنانين الكبيرين.

وتكــررت زيارتهمــا معــا للأحــياء الشعبية حيث يستمعون ويشاهدون الدروايش والذين عبرا عنهم فى رسوماتهما.

وفــى هــذه المــرحلة نلاحظ أن كلاهما اتجها إلى نقد المجتمع المتواكل والمســتغرق فــى أحلامه والمستسلم لقدره فكان نقدهما ساخرا لاذعا وعبرا عن ذلك فى لوحات الأربعينات والتى صورا فيها شخوصا صامدة مستسلمة تتألم فى صمت واستخدما فى معظم لوحات هذه المرحلة الأحبار الملونة والتى استخدماها لتجسيد شخوصهم.

وقد تأثر ندا والجزار بالثقافة السائدة فى عصرهما وحاولا خلق شخصية متمــيزة لكــلا منهما بعيدة عن التيارات الغريبة كما ابتعدا عن تصوير الطبيعة

---

(١) صبحى الشارونى: ٨٠ سنة من الفن، ص ١٢٦.

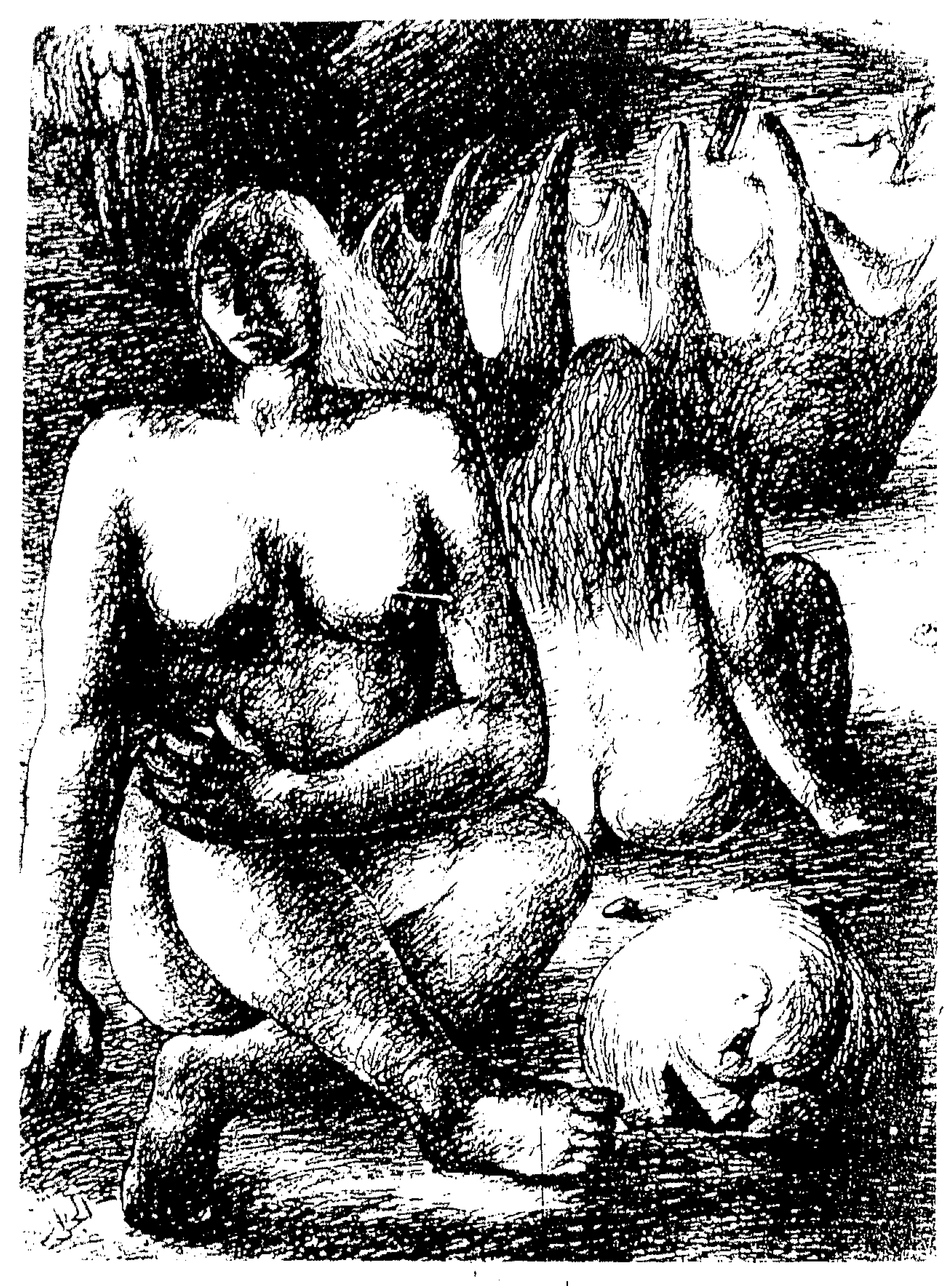
(٢) مكرم حنين: مقالة مجلة شل، العدد السادس ص ١٦٠.

وفضـــلا البحـــث فى التراث مع الأخذ فى الاعتبار الإنسان بما يمثله من معانى والبحث فى خباياه وأسراره وهمومه ومآسيه.

وفى شكل (٧٥) الإنسان والقواقع صور الجزار أشخاصا عرايا وحولهم قواقـــع إمـــا مكسورة أو مفتوحة وتوحى اللوحة بأنهم خرجوا من القوقعة أو هذا الحـــزن البادى على محياهم هو دلالة على عدم سعادتهم بوجودهم على الأرض وفى هذا المكان المقفر.

وتجلـــس فتاة فى مقدمة اللوحة تشكل بحركة يديها اتجاهات متعددة للخط وهـــى مرســـومة بحجم كبير للتأكيد على المنظور حيث أن الفتاة الجالسة خلفها أصغر حجما وتوجد أخرى فى أعلى يسار اللوحة واقفة بحجم صغير يتناسب مع بعدهـــا المـــنظورى والخلفية عبارة عن جبال ويوجد بعض النباتات الجرداء فى أعلـــى يميـــن اللوحة وتشكل القوقعة فى الخلفية مساحة أفقية فى اللوحة يتخللها خطـــوط رأسية وهى بروزات القوقعة والتى تبدو وكأنها أكف تدعو وتبتهل إلى الله وهـــذه الخطـــوط الرأسية تشكل اتجاهات بميلها ناحية اليسار قليلا أو اليمين قلـــيلا فهذا الميل قد ساعد على الشعور بالحركة وفى مقدمة اللوحة توجد قوقعة مدفونـــة نصـــفها فـــى الأرض وهـــى مكسورة ومليئة بالتشققات والإضاءة على العناصر ذات مصدر واحد يأتى من اليسار وتحقق بعض التجسيم على العناصر كمـــا أن الخلفية معظمها داكنة للتأكيد على أهمية الأشكال واللوحة بأكملها يغلب عليها البدائية.

وفـــى لوحـــة " رجل فى قوقعة " شكل (٧٦) ، نلاحظ أن القوقعة تشغل معظم مساحة اللوحة ويرقد بداخلها شخص عارى مسترسل الشعر ذو ثدى كبير نوعـــا موحـــى بأنه لأنثى بالرغم من قوة عضلات جسم الرجل المرسوم وتقاطع اليديـــن وهما بحجم كبير نوعا والكف الأسفل هو أكبر من الكف الذى يعلوه فوق الساق اليمنى وهو يمد ساقيه التى لا تستوعبها القوقعة ويتأكد المنظور من خلال



شكل (٧٥)



شكل (٧٦)

وضع القدمين وتضخمهما ويستند بقدميه على حرف القوقعة هما يوحى بأن لديه ميل للخروج منها كذلك فإن وضع القدمين بتقاطعه مع الخط الخارجى للقوقعة يكسر رتابة الخط المقوس للقوقعة والذى يتتابع فى اللوحة فتشكل إيقاعا لا يكسره إلا حركة القدم والقوقعة فى تقوسها توحى بالاحتواء مثلها فى ذلك مثل الأم التى تحتوى وليدها واللوحة يغلب عليها الهدوء والسكون وذلك لعدة أسباب: أولها: القوقعة وميلها القليل تجاه يمين اللوحة والشخص الراقد فى سكون داخل القوقعة. ثانيا: التتابع فى حركة الأقواس الخارجية للقوقعة . ثالثا: الضوء الهادىء المنساب على القوقعة على الشخص المستلقى. رابعا: الشخص الواقف فى خلفية الصورة وهو يقف ساكنا ويعطى ظهره لنا وهو عارى ومرسوم بحجم صغير ليؤكد على اهتمام الفنان بإبراز المنظور والذى يحاول التأكيد عليه من خلال وضع الأقدام فى المواجهة وبحجم كبير مزورا باليدين ثم الرأس بحجم أصغر ثم الشخص بحجم صغير جدا فى الخلفية على جانب اللوحة. والجو العام للوحة يعطى شعور بالميتافيزيقية والغموض فلا ندرى لماذا يرقد الشخص داخل القوقعة وهو مستسلم لقدره ولماذا يقف الشخص فى خلفية اللوحة وهو ينظر إلى المجهول كما لو كانوا منتظرين لقدر محتوم وبالرغم من أن التكوين بسيط ويملأ مساحة اللوحة إلا أن الفنان حاول خلق إيقاعات عديدة فى اللوحة من خلال التنوع في منحنيات القوقعة وكذلك التنوع في حجم أطراف الشخص نفسه فنجدها أكبر من الأخرى كما نلاحظ أيضا ذلك فى القدمين والثديين كذلك حقق التنوع من خلال الشخص الواقف على يمين اللوحة فهو برغم صغره إلا أنه يثير الكثير من التساؤلات فهو واقف وذلك عكس وضع الشخص الراقد ورأسه الصغير فى آخر القوقعة بشعره المسترسل ويحيرنا أكثر فى ماهيته وهل هو ذكر أم أنثى.

ونلاحظ فى اللوحة التشويه أى تغير النسب والذى يستخدمه الجزار فى معظم شخوصه فقد حرص على التعبير عن مشاعر الأشخاص الداخلية عن طريق الشكل الخارجى المرسوم.

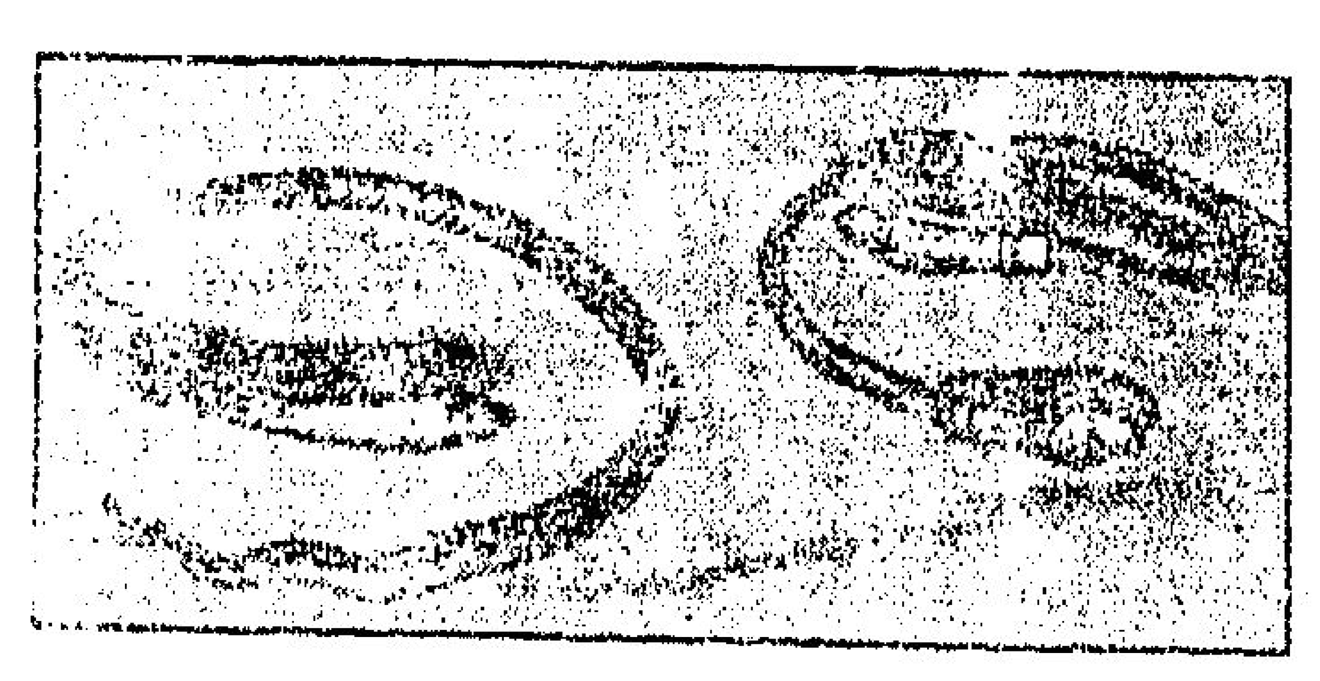
وفــى لوحة المرأة ذات الخلخال شكل (٧٧) صور الجزار امرأة جالسة علــى كنبة وأمامها ترابيزة صغيرة يقف عليها طائر والمرأة عارية وترتدى فى يدها اليمنى أسورة وفى قدمها اليسرى خلخال على شكل ثعبان، والثعبان يستخدم كرمــز للشــر وهو منتشر منذ العصر الفرعونى والبطلمى والزومانى والأسورة الــتى تــرتديها المرأة فى هذه اللوحة أسورة ذات رأسين أى رأس ثعبان فى كل طــرف والفنان الشعبى يستخدم الثعبان ذو الرأسين أو ذو الرأس الواحدة وطرفه الآخــر مســحوب كشــكل جسم الثعبان نفسه شكل (٧٨) وهى أساور على شكل ثعــبان وهى من الذهب القشرة ويوجد ثعبان يظهر برأسه الفك والأسنان ويسمى الحنش الإسكندرانى.

وقــد استخدمه الجزار ليس فقط كعنصر تجميلى للمرأة وإنما للدلالة على أن الخلخال وهو من بقايا السلاسل التى كان يكبل بها الرجل امرأته حتى يضمن وفاءهــا وحــتى تتجــب له وريــثا.. ويمثل القيد الذى لا تزال تتمسك به المرأة وتستخدمه رغم أنه كالثعبان.. والمرأة ذات الخلخال قد شوهتها معتقداتها وجعلتها شــيئا يقتنــيه الرجل تماما كالطيور الداجنة ، والخلخال هنا لا نرى إذا كان حلية ذهبــية أهداها زوج لزوجته[1] كما كان يحدث قديما وكان على الزوجة أن تحافظ علــيه ولا تفــرط فيه حيث أنه بمثابة الشبكة بالنسبة لها أما إذا كان هذا الخلخال معــدن كــالحديد مــثلا فتشتريه السيدة أو الفتاة لتبعد عنها الشر والمرأة فى هذه اللوحــة تجلــس مســتكينة مغلوبة على أمرها وكأنها فى انتظار سيدها ليأمرها فتجيــبه وهــى صاغرة وهى جالسة على الكنبة ذات المفرش المزركش وأمامها الترابيزة والتى كثيرا ما نراها فى المقهى فى المناطق الشعبية وفوقها طائر يشبه الحمامة وترمز للوداعة والاستكانة ، كما المرأة الجالسة والحمامة ذات لون اسود

---

(١) صبحى الشارونى: عبد الهادى الجزار، ص ٢٦.

شكل (٧٧)



شكل (٧٨)

وهـــى اللـــون الغالـــب على اللوحة والذى أضفى قتامة على اللوحة كما رسم به خطوطا متشابكة تشبه السلك الشائك فى خلفية اللوحة والذى يجعلنا نشعر كما لو كانـــت هذه المرأة مسجونة كما جعل اللون الأحمر المستخدم فى الخلفية وهو قاتم يزداد قتامة بالخطوط السوداء المتشابكة فوقه وكأنه يبعد عنه شبهة الفرح .

واللـــون الأحمر يطلى به جدران حجرة النوم عند الريفيين لزيادة الإثارة فهو مرتبط بالغريزة نظرا لارتباطه بالدفء.

وأرضية اللوحة قاتمة فهى مركز ثقل اللوحة حيث أن قدم السيدة إحداها مـــرفوعة والأخرى على الأرض ولولا القدم وأرجل الترابيزة والكنبة لانفصلت الأرضـــية عـــن التكويـــن فوجودهـــم ســـاعد على اكتمال التصميم وأصبح من الضـــرورى أن تكـــون الأرض قاتمـــة حتى تتوازن مع الكتلة التى تعلوها وهى الكنبة والتى تشكل المساحة الأكبر فى اللوحة وفوقها السيدة الجالسة وهى محور اللوحـــة كمـــا اســـتخدم الفنان الملمس الخشن وخصوصا فى شعر السيدة وريش الطائـــر عـــن طريق توزيعه للخطوط والألوان بطريقة بسيطة وسميكة وشكلت الخطوط اتجاهاتها مع الملمس المختلف لشعر السيدة وريش الطائر كذلك اختلافه عـــن جســـدها الـــناعم الأملس كما ساعدت على خلق ديناميكية للتكوين الراسخ وكسرت حدة السكون الذى يغلف اللوحة.

وفى شكل (٧٩) لوحة فرح زليخا وهى إحدى لوحات الأربعينات تصور هـــذه اللوحـــة فتاة تمسك فى يدها زهرة وبجوارها فتاة صغيرة وقط أبيض وفى الخلفـــية رسومات لوجوه تشبه الأقنعة الأفريقية وباخرة بيضاء مبحرة تدل على الهجـــرة وفى الأغلب أن هذه اللوحة تعبر عن تهجير النوبة فالفتاتان ذوى بشرة ســـمراء تدل على أنهم من أسوان أو النوبة وكذلك الزى اللتان ترتدياه بزخرفته ونقوشـــه وبجوارهـــا أرنـــب أبيض كدلالة على الخوف من المجهول فقد ارتبط الأرنب فى الضمير الإنسانى على أنه رمز للجبن وقلة الشجاعة.



شكل (٧٩)

والتكويــن يعــتمد علـــى الخطوط الرأسية والأفقية ونلاحظ أن الفتاتان واقفــتان ، الفــتاة الكبــيرة واقفة بالجانب ولكن وجهها يظهر ثلاثة أرباع ويدها غلــيظة لا تتناسب مع فتاة وكذلك النسبة غير متناسقة مع نسب التشريح الطبيعية ونلاحــظ وجود عدة خطوط رأسية رئيسية أولا الفتاة الصغيرة ثم الفتاة الأخرى الأكــبر حجمــا والفأر الواقف على قدميه ثم الإناء وبداخله الزهرة الرأسية أيضا وكذلــك نجــد جزءان رأسيان فى السفينة حتى يتزن التكوين مع خط اليد المائلة والمتجه ناحية اليمين كما أكد الجزار على الاتجاه الرأسى بوضع كف اليد لأعلى بــرغم صعوبة تصويره فى هذا الوضع وزليخا أو الشخصية الرئيسية فى اللوحة تــرتدى فســتانا مــن اللــون الأخضر الزيتى وهو لون غريب بالنسبة لعروس وطــرحة من نفس اللون ولكنه أفتح أما الفتاة الصغيرة فتبدو قزمة لأن ملامحها ليســت طفولــية وكذلــك ملابســها والذهب الذى تتحلى به وتقف ملاصقة للفتاة الكــبرى وأقدامهــا فوق طرحتها المسدلة على الأرض وكأنها تخشى من فقدها فتحاول التشبث بها.

والضــوء فــى اللوحة ياتى من اليمين واليسار مظلم ما عدا وجه زليخا فالإضاءة به معكوسة حتى يفصل بين وجهها وبين الخلفية المضيئة.

وحركة اليدان المائلة والمنحنية تساعد على صنع حركة فى اللوحة لكسر حدة السكون الناتج عن الخطوط الرأسية والأفقية.

والفراغ فى اللوحة محسوب وقليل المساحة والفراغ أمام زليخا أكبر من الفــراغ خلفهــا فالفراغ الأمامى يرمز للمستقبل والخلفى يرمز للماضى وهى هنا تدل على أن أمام الفتاة حياة مقبلة وهى أكبر من الماضى الذى عاشته من قبل و ساعد على هذا الإحساس وجود رسم السفينة فى الخلفية والذى يملأ الخلفية خلف زلــيخا وأمامهــا مما يساعد على انتقالها من حياتها القديمة ومتجهة نحو حياتها الجديــدة فالفراغ أمام السفينة ووضعها يدل على اتجاهها تجاه المستقبل وصنعت

بعض الحركة فى اللوحة مع حركة الأمواج المنحنية بالرغم من خطوطها الأفقية والراسية الساكنة وتشكل الخطوط الرأسية والأفقية فى اللوحة بشكل عام خطا منكسرا وهو خط أساسه الخط المستقيم وقد تشكل الخط المنكسر هنا من خلال العلاقة التى رسمها الجزار بين العناصر حيث نلاحظ أن بداية اللوحة بالفتاة الصغيرة الواقفة وهى تمثل خط رأسى صغير ثم الخط الرأسى الأكبر وهو جسم زليخا ثم أصغر مرة أخرى بالأرنب الأبيض الواقف على الأرض ويمثل خطا رأسيا أصغر ثم خطا أكبر وهو خط الإناء.

وقد استخدم الجزار العديد من الألوان فى هذه اللوحة يغلب فيها اللون الأخضر فلون رداء زليخا أخضر وكذلك طرحتها من الأخضر الشفاف والأرضية باللون الأخضر الفاتح مع لمسات من الأصفر والبنى كما يوجد مستطيلا رفيعا باللون الأخضر الداكن يفصل بين الخلفية والأرضية كما نجد لمسات منه فى إناء الورد حتى يكسر حدة اللون البنى للإناء وكذلك نجده فى الخلفية فى جزء من المدفئة والعلم وكذلك فى وجوه الأشخاص المرسومة فى الخلفية كما نجد لمسات منه لتؤكد على انحناء الأمواج وتتردد نفس الانحناءات فى غطاء رأس الفتاة الصغيرة وقريب من الزهرة والمعروف أن اللون الأخضر هو لون بارد هادىء يرتبط بالهدوء والصفاء كما يرتبط بالجنة والنعيم فى الآخرة كما أنه لون مسالم وسلبى وقد استخدمه الفنان هنا للتعبير عن سلبية الفتاة واستسلامها فى مواجهة أقدارها وحياتها الجديدة فهى ليس فى استطاعتها تغيير شىء ولا التنبؤ بحياتها المقبلة فهى تسير تجاه المستقبل باستسلام.

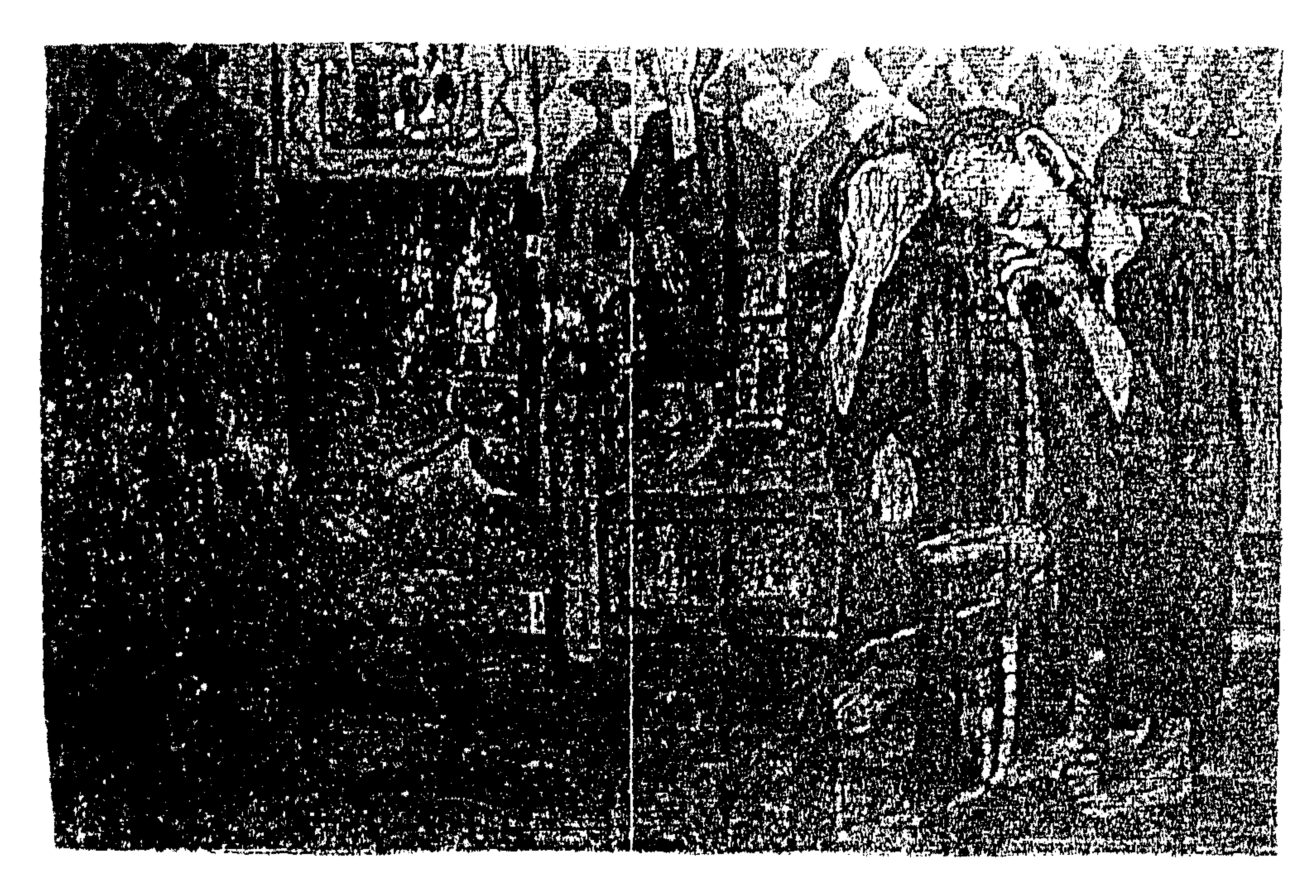
أما اللون البنى فهو موجود فى الإناء وكذلك فى بشرة زليخا والفتاة الصغيرة ومدخنة السفينة ثم تم توزيعه كلمسات بسيطة مختلفة مع باقى الألوان لصنع تجانس لونى فى اللوحة.

واللون البنى هو لون الطمى وهو لون قوى يشكل بقتامته توازنا مع

اللون الأخضر فى اللوحة فهو يساعد على زيادة الاستقرار الذى يبتغيه الفنان فى هـذه اللوحـة واسـتخدم الجزار اللون الأحمر وهو اللون المكمل للون الأخضر ولكـن بكمية قليلة حيث استخدمه فى مساحات صغيرة كغطاء رأس زليخا وكذلك فـى الزهـرة الحمراء وفى بغض لمسات على غطاء رأس الفتاة الصغيرة وفى رداء زلـيخة وكذلك كلمسات بسيطة فى أرجاء اللوحة ومن المعروف أن اللون الأخضـر وهو لون بارد يتوافق مع الأحمر وهو لون ساخن دافىء وقد استخدم اللون الأحمر على رأس زليخا للتأكيد على أهميتها كشخصية محورية فى اللوحة ثم ردده فى الزهرة لخلق توازن فى اللوحة.

ومـن الواضـح هـنا أن اسـتخدام الأخضر بمساحة كبيرة فى اللوحة والأحمر فى مساحة صغيرة يتناسب مع كنه الألوان وانسجامها فى اللوحة ويخلق تجـانس لونـى فمـن المناسب استخدام اللون البارد فى مساحة أكبر من اللون السـاخن لتحقـيق الـتوازن وكذلك لخلق سيادة للعناصر الملونة باللون الدافىء والتأكـيد على أهميتها كما أن اللون الأحمر يرمز للحب وخاصة الزهرة الحمراء والتى غالبا ما يقدمه المحبون للتعبير عن مشاعرهم الجياشة.

وفى شكل (٨٠) لوحة أسرة شعبية يصور الفنان مشهدا داخل حجرة فى مـنزل شـعبى رجـلان وامرأتان فى يمين الصورة تجلس سيدة ترتدى جلباب شعرها مسترسل خلف ظهرها وتشبكه ببنسة شعر على جانب رأسها كما يتشابك كفيها وهى سيدة تتميز بالسمنة والتى هى صفة غالبة على سيدات الطبقة الشعبية فـبمجرد زواج الفـتاة يبدأ وزنها فى الزيادة وكلما زاد وزنها دل ذلك على يسار الـزوج الـذى ينفق على إطعامها بشكل جيد ولكن هذه السيدة يظهر على وجهها الانكسار والحزن ربما للرجولة الغائبة عن زوجها الجالس بجوارها ويرتدى عقد حريمى فى رقبته ويلف وسطه بقطعة من القماش لتستر جسده العارى وهو ينظر إلـى لا شىء فى نظرة تعبر عن العجز عن فعل أى شىء مستندا بذقنه فوق يده

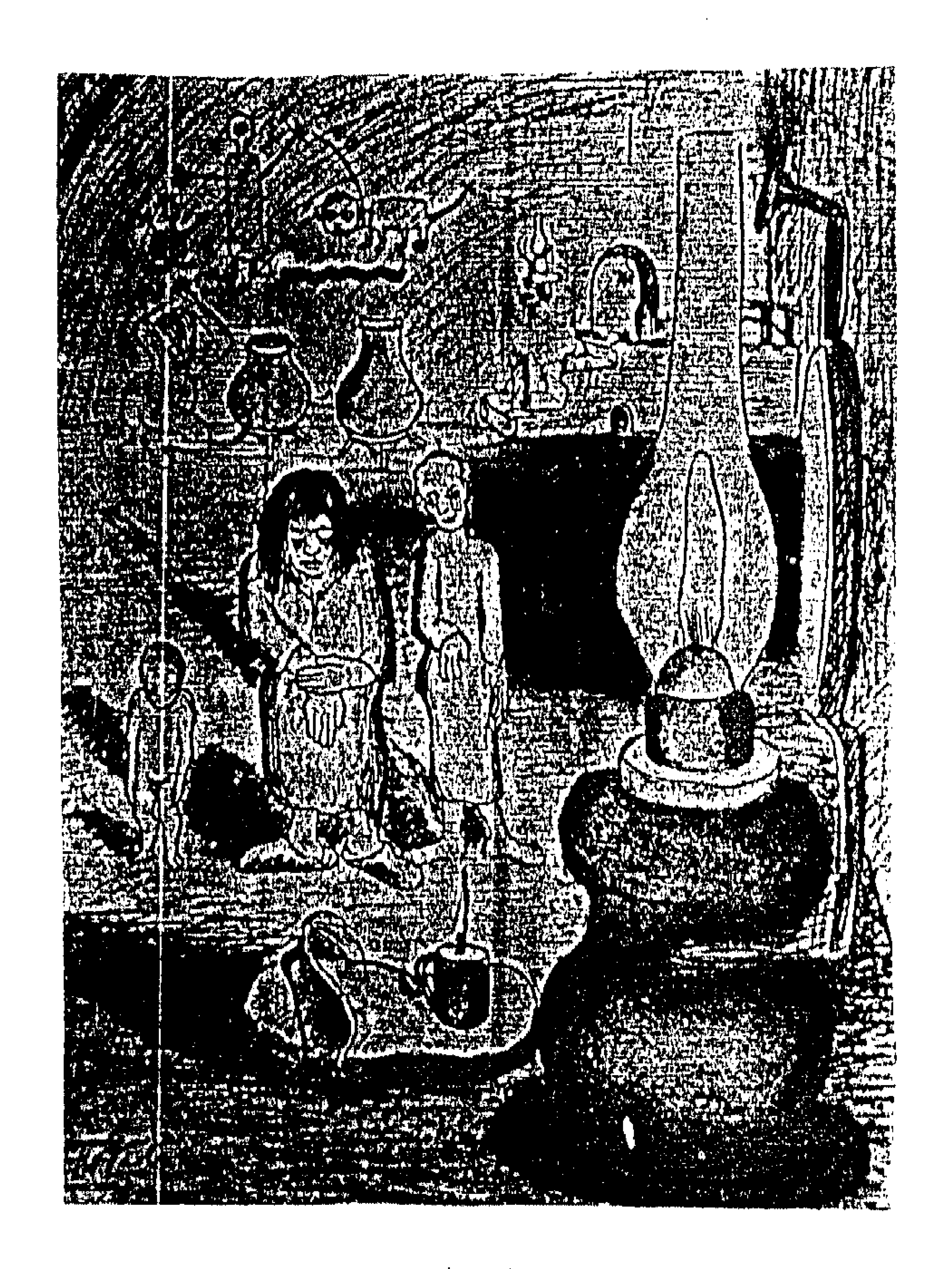


شكل (٨٠)

كدلالة على قلة الحيلة ويده الأخرى ملقاة بإهمال أمامه مشيرة بحركتها إلى أسفل حيــث نجد قدمه والتى تشير بدورها إلى باقى عناصر اللوحة كما يستند بها فوق شعر الفتاة المستلقية خلفهما وهى عارية وتشغل حيزا أفقيا يمتد من يمين الصورة وحــتى قــبل نهايــتها بقليل بكونها نائمة فوق السرير المغطى بملاءة مزركشة بزخارف نلاحظ بين زخارفها رسم لغفير وهو موجود فى الأحياء الريفية بطاقيته المشــهورة وجلبابه وشنبه الكثيف ويظهر خلفه شخص آخر غير محدد المعالم ثم بعــض الــزخارف والتى تستمر حتى تحيط بوجه شخص الذى ينظر فزعا ربما خوفــا مــن الثعــبان الراقد أسفله وحركة الزخرفة حولهما تشبه حركة الخطوط الممــثلة لظهر السلحفاة والتى تسير من يسار اللوحة متجهة إلى يمينها وفى حالة يقظــة ونشــاط تتــنافى مع ما نعرفه عنها من بطء فى الحركة بسبب ثقل وزن غطاءهــا الصــلب ومــا تتميز به من خطوط وتلتف بشكل دائرى غير مستدير بدرجة كافية وإنما تتميز بأنه ذو زوايا هندسية.

وإذا بحثنا فى بعض أعمال ندا والتى رسمت فى نفس الفترة الزمنية التى أنجز فيها الجزار أعماله وهى الأربعينات نجده فى شكل (٨١) وهى لوحة مصباح الظلام يصور مصباح كيروسين قديم مرسوم بحجم كبير يمثل تقريبا ثلث مساحة اللوحة ويضىء المصباح أرجاء الحجرة المرسومة وله وضع مهم بها كذلك وضع الأشخاص ووقوفهم أمامه فى حالة خوف واستسلام يؤكد على أهميته.

بجوار المصباح نلاحظ وجود قبقاب قديم موضوع عليه مصباح صغير كان يستخدمه الريفيون قديما لإنارة اللمبات ويرمى هذا القبقاب القديم ظلا مائلا إلى داخل اللوحة وبحجم صغير نرى ثلاثة أشخاص رجل يبدو عليه العجز والقهر وبجواره امرأة واقفة فى خشوع وكأنها تصلى ويرتدون ملابس فقيرة ويجاورهم طفل صغير عارى يقف وهو لا يستره أى شىء وهم فى وقفتهم تلك يبدو عليهم المعاناة الشديدة والرغبة فى التمسك بأى أمل فى الغد والذى يمثله



شكل (٨١)

ضوء المصباح الخافت ووجود القبقاب وهو مرتبط بالوضوء والطهارة فكأن ارتباط الأمل فى الغد فى الطهارة والتمسك بالدين، وندا هنا يربط بين الحياة الشعبية والمعتقدات الدينية الراسخة داخل النفس البشرية.

ولقد تحقق العمق فى اللوحة عن طريق الظل الممتد من الأشخاص إلى داخل اللوحة وكذلك عن طرق الاهتمام بالمنظور فى الخلفية ورسم العناصر بحجم صغير ونرى فى الخلفية زير وهو من العناصر التى استخدمها ندا فى لوحاته بكثرة وكذلك امرأة عارية جاثية على ركبها توحى بأنها تستحم أو تغسل شعرها والتكوين فى مجمله يعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية والعلاقات بينهما.

تصور لوحة العصافير شكل (٨٢) ثلاثة أشخاص، شخص جالس على كرسى من القش فى وضع حزن وبكاء وخلفه شخص آخر يحاول أن يواسيه منكسا رأسه أيضا وواضعا يده على الشخص الجالس يد فوق رأسه والأخرى فوق كتفه صانعة مع رأسه قاعدة لمثلث مقلوب آخره يد الشخص الجالس ثم يقودها خط الجلباب من رأس المثلث إلى القدمين ثم نتجه بأنظارنا إلى شخص ثالث واقف فى الخلفية يعبر عن حزنه وأسفه عن طريق إخفاء جزء من وجهه بإحدى يديه.

ولكننا نشعر أنه ليس حزينا مثلهم يسحب نظرة عينه الواضحة من وراء يده عكس الشخصان الآخران فى اللوحة فهما منكسان الرأس وعيونهم منكسرة حزينة أما يده فقام بوضعها على فخذه الأيمن حتى يقودنا التكوين لأعلى بعد مروره على القدمين بظلهما الدرامى على الأرض وتشكل اليد المستندة إلى الفخذ مع يد الرجل الآخر خلف الجالس قاعدة لمثلث آخر، رأسه عند رأس الشخص الذى يخفى وجهه بيده ويعتبر هذا المثلث هام جدا فى التكوين لأنه عكس المثلث الأول المتجه لأسفل فوجود المثلث المتجه لأعلى يصبح التكوين ناجحا فمن الهام أن تظل عين الرائى مستمرة داخل اللوحة.



شكل (٨٢)

وبين القدمين واليدين تنقسم الخلفية إلى قسمين أرضية يقف ويجلس عليها الــرجال الــثلاثة وهــى تعمل على استقرار التكوين وثباته والخلفية وهى عبارة حــائط عليه نقوش عبارة عن ثلاثة عصافير واقفة وبرغم تماثل رقم ثلاثة عند العصــافير والأشخاص إلا أننا لا نشعر بأى سيمترية فى هذا العمل وقد وزع ندا عناصــره بحيــث تكون كتلة الرجل الجالس فى المقدمة يليها فى المستوى الثانى الــرجل الواقــف ثــم الخلفية فنشعر بالعمق فى اللوحة على الرغم من استخدام الأحبار فى تلوينها.

وقد استخدم ندا العصافير كرمز فى اللوحة وكذلك استخدمه الجزار والعصفور عند معظم الناس يعبر عن السذاجة وقلة العقل، كما نجده عند المصرى القديم كرمز للروح.

أمــا الشــخوص فــى لوحــة الدراويش شكل (٨٣) فتشبه إلى حد كبير شــخوص لوحــة العصــافير مــن حيث كونهم ثلاثة أشخاص أيضا وكذلك فى أوضــاعهم المتقاربة وانفعالاتهم المتشابهة . تمثل هذه اللوحة شخص جالس على كرســى من القش منكس الرأس مستندا بإحدى يديه على ركبته والأخرى وضعها علــى صدره وقدمين عاريتين وإذا مررنا بخط أفقى من اليد المستندة إلى الركبة نلاحــظ أنها تماثل يد الشخص الجالس على الأرض فى المستوى وهذا الشخص الجــالس أرضــا منكس الرأس وخلفه رجل واقف يستند بيده اليسرى على رأس الجالس ويده اليمنى تغطى وجهه واليد التى تغطى العين تعنى الرغبة أو الخوف أو الخجل.

والتكويــن مســتقر وراسخ ويمثل هرم قاعدته لأسفل ورأسه أعلى رأس الشــخص الواقــف فــى الخلفــية ومنفذ بطريقة تميل إلى التجسيم وإبراز الكتلة والمــبالغة فى رسم الأيدى والأكف كما نلاحظ أهمية الخط فى صياغة العناصر وتحديدها وملابسهم رثة تعبر عن حالة الفقر والبؤس التى يعيشونها.



شكل (٨٣)

وعن أسلوب ندا فى رسم هذه اللوحة والمرحلة التى يمر بها. يقول عز الديـــن نجيب : " أن أسلوبه فى التعبير عن هذا العالم أقرب إلى الأسلوب النحتى حـــتى تـــبدو شخوصـــه كتماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار عجر تتلاشـــى فـــيهم التفاصـــيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلا صماء متشـــابهة لكـــن عـــيونهم تصرح بالشكاية والاتهام أو تشخص نحو المجهول فى انتظار أبله "(١).

وفـــى لوحـــة ظل القبقاب شكل (٨٤) صور ندا بطل اللوحة وهو جالس ولكـــنه ليس منكس الرأس مثلما حدث فى كثير من اللوحات ولكنه مع ذلك ملىء بالحـــزن والانكســـار مثل معظم شخوصه ونشعر بانهزامه أمام نفسه من خلال جلســـته ورأســـه المائلـــة للخلف فى أسى ويستند بإحدى يديه على الأرض خلفه وبـــيديه الأخـــرى علـــى ركبته مرتديا جلبابا من الذى يرتديه أولاد البلد وبجانبه ســـبحة لا يســـتخدمها وإنما هى موجودة بجواره لتشير إلى أنه كان يصلىٰ وفى العمـــق نجـــد ســـيدة واقفـــة حافية القدمين وشعرها مبعثر وترتدى جلباب قديم وبجوارهـــا فى يمين اللوحة قبقاب وهو دليل استخدام أهل هذا المنزل له للوضوء وبالـــتالى يشـــير إلى نزعة دينية تسيطر على نفوسهم وفى الخلفية زير، ثم شباك صغير لا ينفذ منه ضوء وإنما عليه مصباح كيروسين هو مصدر الإضاءة حسبما نرى من الظلال.

وفى يسار اللوحة نلاحظ وجود كرسى خشبى بقاعدة من القش وهو نفس الكرســـى الـــذى استخدمه ندا فى لوحاته وكذلك استخدمه الجزار وهو يعبر عن الموروثـــات القديمة من خلال هذه العناصر الموجودة فى لوحاته والتى تشير إلى عدم الرغبة فى التغيير.

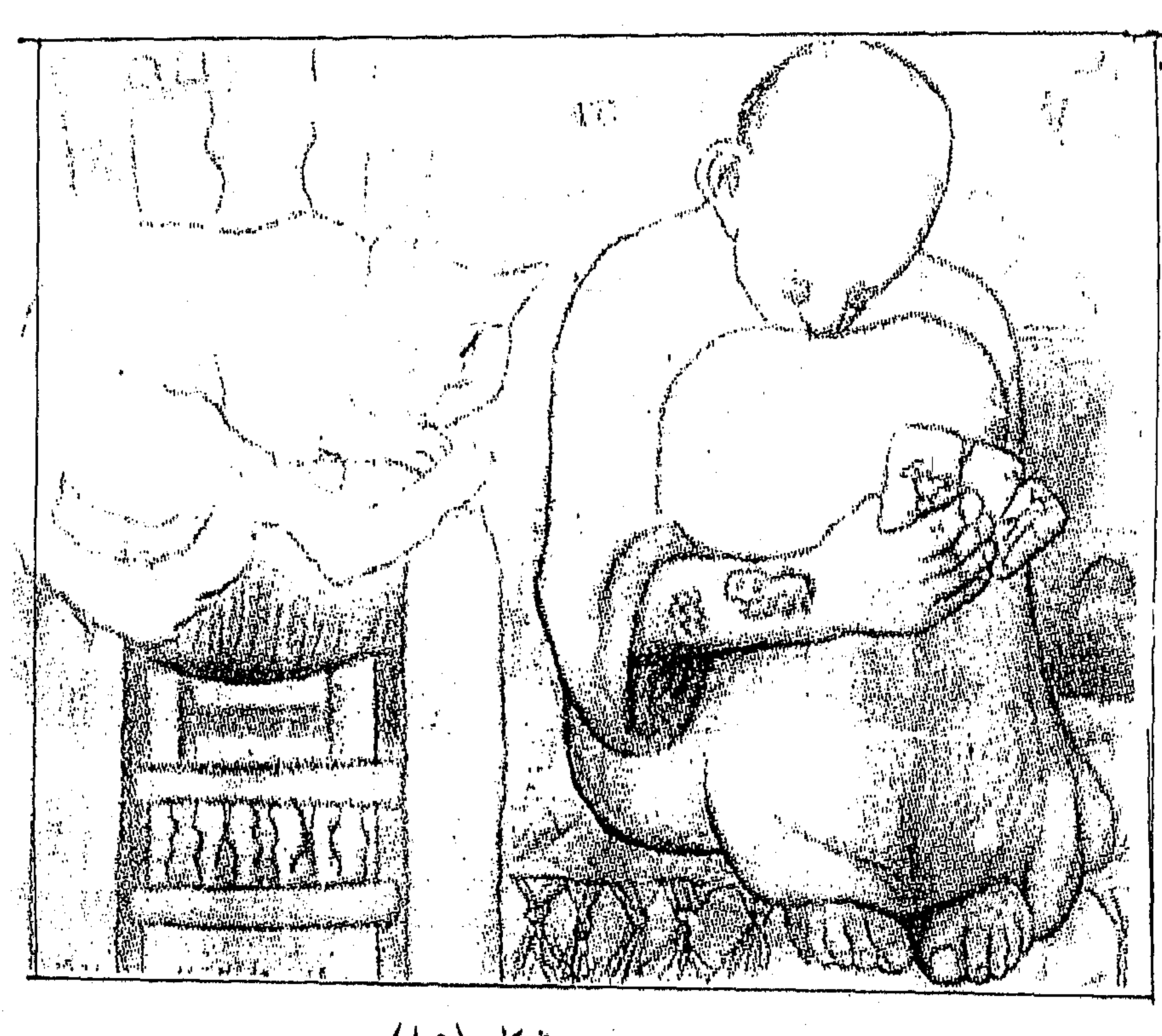
---

(١) عز الدين نجيب: فجر التصوير المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩٧.

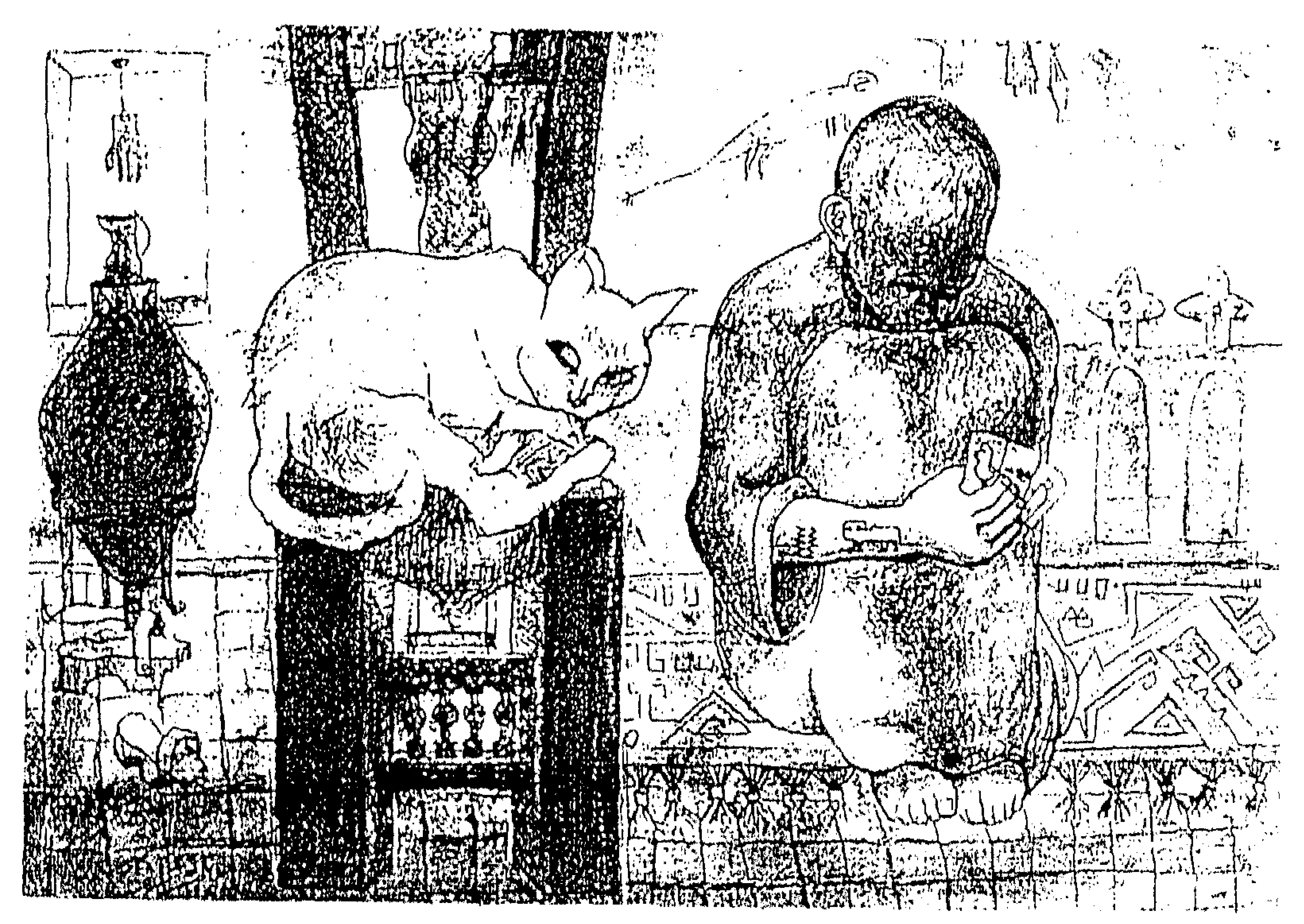


شكل (٨٤)

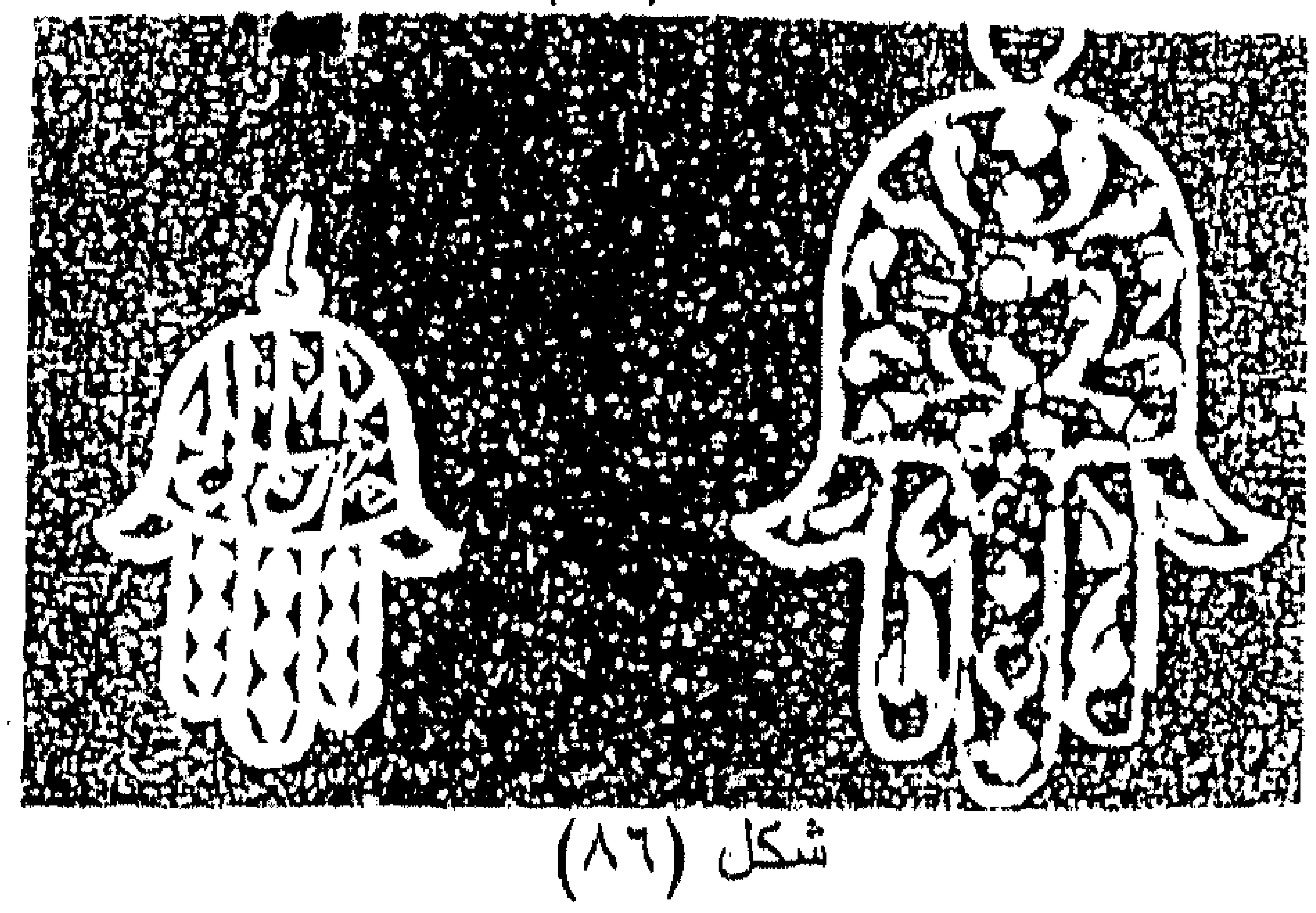
وفى شكل (٨٥ أ) لوحة قراءة الطالع والقط تصور اللوحة رجل جالس القرفصاء حافى القدمين يرتدى جلبابا وبجواره الكرسى الخشبى القديم وتجلس فوقه قطة ويجلس الرجل فوق سجادة (كليم شعبى) عليه زخارف ونقوش وكذلك تحوى الخلفية رسوما شعبية مبسطة ويمسك الرجل الجالس بورق الحظ والتى يرى بهم الطالع ومرسوم على يده رسوم من الوشم تتجسد فى صورة وحدات زخرفية ترسم على جلد الإنسان وتتوحد مع الرمز فى مواصفاته وما يرمز إليه وشواف الطالع هنا هو رجل بسيط لا تبدو عليه علامات الشعوذة وإنما هو رجل بسيط وبجواره قطة مستكينة على الكرسى الخشبى ربما ترمز للأنثى المحبة المطيعة والرجل يجلس متأملا أوراق الكوتشينة محاولا معرفة ما يخبئه القدر. وقد حدد ندا الخط الخارجى للعناصر التشكيلية المرسومة بلون داكن كما لم يقم بعمل مبالغات وتحريفات كثيرة فى الشكل الآدمى المرسوم وكذلك شكل القطة والتى عاملها ندا بنفس أهمية الشخص المرسوم وهى مرسومة بشكلها الطبيعى دون تحريف فيما عدا أن حجمها أكبر قليلا من الحجم الطبيعى وقد رسم ندا نفس اللوحة مرة أخرى عام ١٩٨٩ شكل (٨٥ ب) ولكن مع بعض التعديل فى اللوحة حيث نلاحظ أن مساحة اللوحة أكبر وقام ندا برسم زير فى الخلفية وقبقاب ملقى على الأرض بجانبه وخلف الزير شباك صغير يدخل منه بعض الضوء وليس ككثير من اللوحات والتى نلاحظ فيها أن الشباك يكون معتما أو لا يدخل أى ضوء ويتدلى من أعلى الشباك كف مغلق بخيط ويعتبر الكف من الرموز التى تستخدم كثيرا لدرء الحسد وقد استخدمه ندا للتعبير عن السلبية فى مواجهة المشاكل والاعتماد على التمائم فى مواجهة المجهول وقد استخدم القدماء المصريين رمز الكف لمنع الحسد أيضا وكذلك استخدموا الكف فى قراءة الطالع وفى الأغلب كان الكف بلون أزرق كما يستخدم فى هذا العصر ويكتب عليه الكهنة بعض الرموز والطلاسم السحرية لدرء الحسد وحفظ الشخص المصنوع له الكف من الأخطار . انظر شكل (٨٦) وهو رمز لنموذج لدلاية الكف كما هى



شكل (٨٥)



شكل (٨٥).

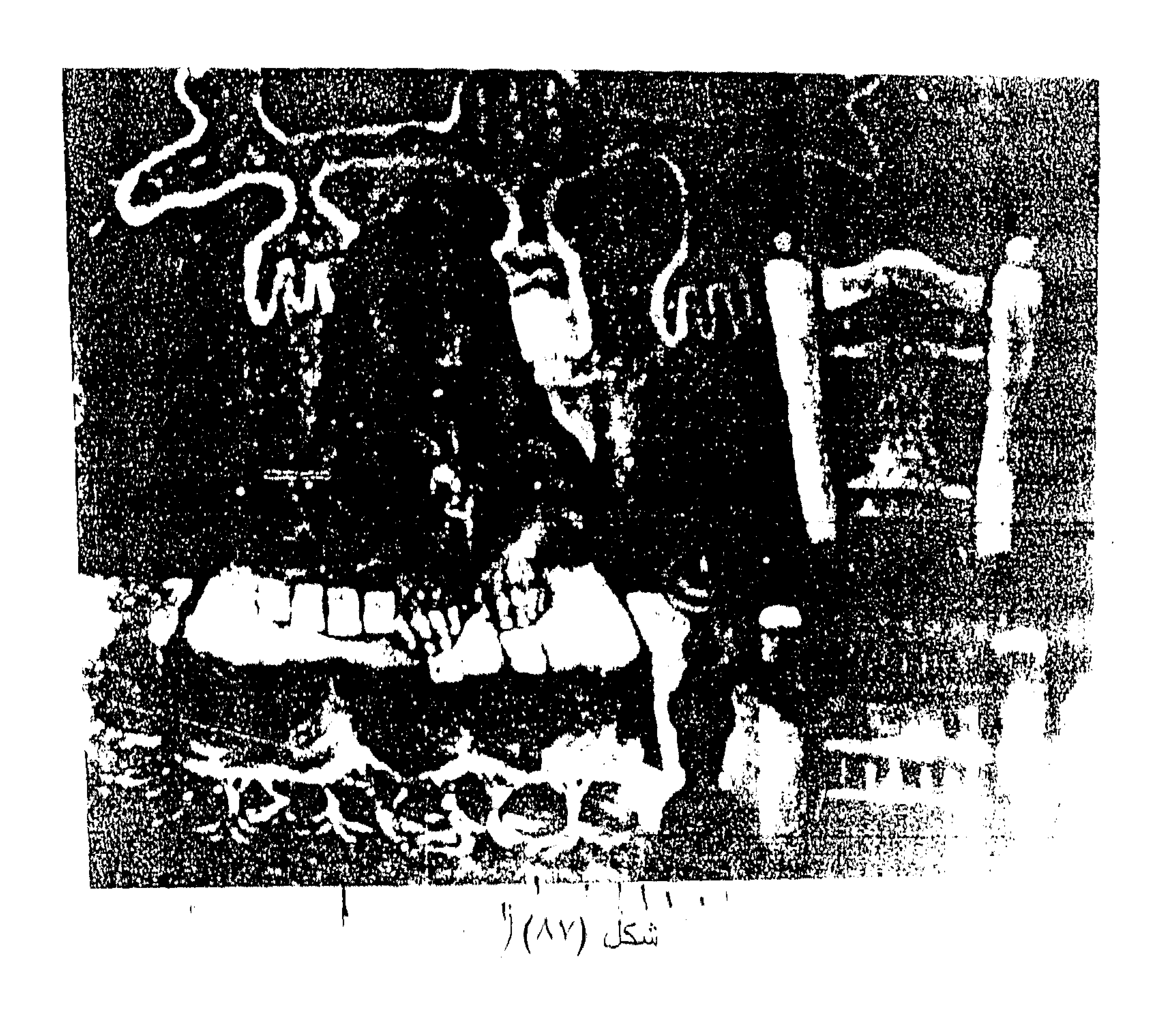


شكل (٨٦)

موجــودة حاليا ويوجد العديد من الأشكال واليد الواقفة ترسم أحيانا بشكل مجرد علـــى هيئة ساق نبات يتفرع منه خمسة أفرع أو ترسم خمسة خطوط فقط كدلالة على الخمسة أصابع، ويمكن أن تختصر إلى نقاط خمس.

ونلاحـــظ فى اللوحة أن ندا قد رسم اللوحة بالألوان الزيتية على القماش مع استخدام الأقلام الملونة ولكن اللون باهت واعتمد فى اللوحة على ألوان قليلة فأصـــبح الخـــط هو المسيطر على اللوحة وذو التأثير الأكبر أما اللوحة الأخرى فرســـمها الفـــنان بـــأقلام ملونة على ورق ولم يظهر فى اللوحة سوى لون بنى بدرجاتـــه مع خط أسود أو بنى غامق جدا لتحديد العناصر المرسومة فهى تعتبر بمثابة اسكتش مدروس.

تعتـــبر لوحـــة " العرافة " شكل (٨٧)من الأعمال الجميلة المعبرة وفيها استخدم ندا العديد من الرموز وهى لوحة تصور سيدة عرافة جالسة على الأرض وأمامها ترابيزة صغيرة عليها مفرش وفوقها أوراق الكوتشينة وهى هنا قد قامت بـــتوزيع الورق ثم بدأت فى قلبه لمعرفة ما يخبئه القدر وراء هذه الأوراق حسبما تشير معتقداتها فبعض الورق على ظهره والبعض على الوجه الآخر ونحن نشعر فـــى نظرتها أنها فى حالة ترقب وخوف من المجهول ومحاولة ا ستنباط ما يدور فـــى عـــالم الغيب ويجاورها فى أقصى يسار اللوحة الكرسى الخشبى ذو القاعدة القـــش والذى أصبح من المفردات التشكيلية عند ندا ويجاوره النرجيلى بما يوحى بأن هناك من تنتظره العرافة والكرسى فى حالة تأهب واستعداد فكل شىء مستعد لاستقباله وهذا الشخص الغائب الحاضر وجوده هو اللحظة الحاسمة فالورق معد لاستقباله ويتبقى قلب الكارت لمعرفة الخبايا وكذلك الكرسى والنرجيلة والانتظار والترقـــب الواضـــح على العرافة كل هذا يجعلنا نحبس أنفاسنا فى انتظار اللحظة الحاســـمة لمعـــرفة هـــذا الغـــامض وعلى الحائط نلاحظ وجود نقش لسحلية فى الأغلـــب والســـحلية مـــن الـــزواحف ومن المعروف عن الزواحف أنها تصطاد الحشرات كما أنها تستطيع التخفى والسحلية على وجه الخصوص ترمز للسكون



شكل (٨٧) أ

أما فى التصوير المصرى القديم فترمز للفأل الحسن ، أما الثعبان والحرباية وهم من الزواحف أيضا فلهم الكثير من المدلولات الشعبية واستخدام ندا للسحلية على الحائط خلف العرافة توحى بالصمت المطبق المخيم على المكان.

وفى شكل (٨٨) لوحة وئام تعتبر من التكوينات الكبيرة الكثيرة التفاصيل عـند ندا ففى مقدمة اللوحة يوجد كرسى خشب وقش صغير ووراءه يجلس على الأرض رجـل وامـرأة فى حالة انسجام عاطفى وهما مجردان من الملابس مثل بـاقى شـخوص الصـورة وبجوارهم تجلس فتاتان صغيرتان شعرهما مسدل ثم قـبقاب كبـير الحجم جدا يكاد يماثلهما حجما وفى الخلفية يوجد حائط مهدم عليه رسـومات جميلة لأطفال ويظهر من وراءه حائط آخر للحجرة التى يقيمون فيها ويظهـر من خلاله الباب وبعض التفصيلات الخارجية وعلى الحائط الآخر رسم الكـف وثـلاث عصافير وفى الجانب رسم الزير وهو من العناصر المحببة عند الفـنان ويجـاوره رجـل وامرأة عاريين يرقصان فى هستيريا أو كأنهم يقومون بعمـل طقوس معينة وكما هو حال المرأة المصرية فقد رسمها ندا أبعد ما تكون عـن النحافة والرشاقة والتى سوف تلازم نساءه فى مراحله التالية والرجل بلون داكـن والمرأة بلون فاتح واللوحة يغلب عليها درجات اللون البنى والرمادى أما بطـل اللوحـة فهـو الخـط الذى نجده يتحاور فى كل أجزاء اللوحة فهو يحدد العناصر ويقوم بدور الظل والضوء فقد اعتمد عليه ندا كأحد أهم عناصر التكوين كمـا اعـتمد عليه التصوير المصرى القديم فيتميز الخط عنده بالليونة والقوة فى نفس الوقت.

وقد عبر الفنان عن مشاعر الود والحب التى تجمع بين أفراد هذه الطبقة الفقيرة برغم حالة الفقر التى تبدو واضحة عليهم وبالرغم من لجوؤهم إلى تعاويذ خاصـة لحمايتهم من الشرور واتكالهم عليها لتحقيق أحلامهم إلا أننا لا نستطيع سـوى أن نـتعاطف معهم ونرغب فى أن يستطيعوا تغيير أوضاعهم الاجتماعية الصعبة.



شكل (٨٨)

مرحلة الخمسينيات

ولـــد الجزار فى حى القبانى بالإسكندرية وهو من الأحياء الشعبية الفقيرة ويسكنه الكثير من العمال كعمال الفحم وكذلك العمال الذين يعملون فى الملاحات وكـــان لملاحظـــته لهـــم فى صغره أثره فى تحديد ميول واتجاهات عبد الهادى الجزار الفنية وشكل هذا رواسب احتفظ بها العقل الباطن حتى ظهرت فى أعماله التى صاغها بعد ذلك.

ومـــنذ نهاية الأربعينات صور الجزار الحياة الشعبية المصرية وقد انتقل الجـــزار من حى القبانى بالاسكندرية إلى حى السيدة زينب حيث تتجمع المواكب فى مولدها حاملة البيارق والأعلام أو تتمايل فى حلقات الذكر فى نشوة مع دقات الدفـــوف أو تهـــيم فـــى عالم سحرى وحيث عالم السيرك والعجائب والخوارق والـــنماذج البشـــرية المستكينة لقدرها المحتمية بالأحجبة والطلاسم والرموز. من كـــل هـــذه العناصر شكل الجزار مادته الفنية وصاغ منها أعمالا ذات قيمة فنية رفيعة[١].

وفـــى حـــى السيدة زينب بدأت رحلته مع الحياة من الطفولة إلى مرحلة الشـــباب وتفتحـــت عيـــنه على ذلك النسيج الغريب المتناقض بين غيبيات الدين والإغـــراق فـــى واقعـــية الحـــياة وخاصة فى الأحياء الشعبية والموالد وعالمها الفريد[٢].

وعندما كان الجزار محاطا بالجو الشعبى فى السيدة زينب كان ندا يعيش فـــى نفـــس الجـــو ولكن فى حى القلعة وقد استمع ندا فى طفولته إلى الكثير من القصـــص والحواديـــت الخيالية والتى جعلته يعيش وفى خياله الخصب مجهول

---

(١) د. صبرى منصور: مقالة بمجلة إبداع ، العدد التاسع، سبتمبر، ص ١٢٤.
(٢) مكرم حنين: مقالة بمجلة شل ، مارس ١٩٩٣، ص ١٥٩.

ســاحر يــريد الكشــف عنه ومعرفة خباياه وقد اقتحم ندا العالم الشعبى بجسارة وجــرأة فوجد فيه كل أدوات تعبيره بمصابيحه الباهتة التى تنبعث منها الرهبة لا الــنور، وكراسيه الخشبية الراصدة لحركة الإنسان فى اللوحة وكل أدوات الحياة الشعبية التى تحاصر الإنسان بجمودها وبرودتها أسقط عليها ندا مفاهيمه الفلسفية الخاصة المكتسبة فغير بذلك من مفاهيم الجمال التقليدية(١).

أمــا ندا فقد ولد بحى القلعة ثم انتقل إلى بيت جده بالبغالة وكان مشروع تخــرجه عــن الزار وعمل مدرسا فى مدرسة ابتدائية حيث أعجب كثيرا برسوم الأجانــب ثم مدرسا بكية الفنون الجميلة مع زميله عبد الهادى الجزار والذى نشأ منذ الدراسة الثانوية حتى تخرجهم من الجامعة وعملهم فيها.

وعــندما ســافر إلى مرسم الأقصر التقى بالفن المصرى القديم وبدأ فى الاســتغناء عن البعد الثالث والاكتفاء بالبعدين وبدأ يرسم أشكاله بطريقة مسطحة لا تحــتاج إلا إلــى التجســيم الخفيف الذى لا يظهر بشكل جاد وبدأ ينثر على لوحاته الألوان بطريقة عفوية وقد كشف فى لوحاته عن سيطرة الجنس على عالم الحياة الشعبية وعالم الخرافات التى يعيشها فى الأحياء الفقيرة.

فصــور العجــز فى جميع لوحاته فى صورة الرجل بينما صور الحيوية والــتفجر والامتلاء فى صورة المرأة ومن خلال علاقتهما ببعض نسج ندا معظم لوحاتــه .. وقــد كــان عــالم الاحتفالات الشعبية هو المضمار الذى يتبارى فى إظهــاره ولكــن لــيس علــى صورة الواقع وأنه صنع منه نسيجا خاصا محورا ومتكســرا أو مشوقا كيفما تقوده حريته فى التعبير وفى النهاية كانت تبدو لوحاته مثل حائط قديم مهترىء رسمت عليه الموتيفات متناثرة ومتآكلة بفعل الزمن(٢).

---

(١) فاطمة على: حامد ندا، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف مصر المعاصرة.

(٢) مكرم حنين: مجلة شل، ص ١٦٣.

بــدأ ندا فى تصوير عالمه مقتربا من عالم الجزار ورأى فى المشعوذين والــزار بدايــة قوية جذبته.. نحو قهوة المجاذيب الواقعة فى حارة الميضة خلف مقــام السيدة وعالم المشعوذين بذقونهم الطويلة، لقد كان هذا العالم الذى يدور فى نطاق اللاعقل هو النقيض لديناميكية الفكر الإنسانى العقلانى الذى اطلع عليه فى الكتــب الأدبــية والفلســفية لنيتشة وشوبنهاور وهيجل وفرويد وبايرون وبودلير وكافكــا وبيتهوفن وغيرهم من أساطين الفكر المصريين مثل طه حسين وصلاح عــبد الصــبور ولويــس عوض وغيرهم ممن كان يعمل معهم فى مجلة الثقافة كرسام وحتى إغلاق المجلة عام ١٩٥٢.

كــان هذا العالم النقيض اللا عقلى هو المثير الكبير عند حامد ندا ولذلك فإنــه ببساطة قد استطاع عن طريق هذين النقيضين أن يكون رؤيته الخاصة وقد عرفت لوحاته بداية عالم المشعوذين والآفاقين والتعبير عنهم[١].

تعتبر مرحلة الخمسينات من أفضل مراحل الجزار الفنية وشاهد العادات والتقاليد والاحتفالات بالموالد والأفراح والمواسم والأحجبة والسحر والزار وسمع العديد من القصص والحكايات والدجالون والأشخاص الشعبيين واهتمامهم بالوشم الذى يخضب أجسامهم كما شاهد السيرك وتأثر بشخوصه.

وقــد الــتقط مــن الحياة الشعبية الكثير من موضوعاته وقصد من ذلك التعبــير عــن هذا النمط من الحياة وفضح مساوئه ونقاط ضعفه بغرض تحسين الواقــع ونقده للوصول إلى حياة أفضل كما عبر عن التشاؤم الذى يكبل الشعب ، كمــا عــبر عن أحداثه الفطرية الجميلة من مظاهر الفرح وفلسفتهم فى مواجهة الحــياة والتى لم تتغير من عهد الفراعنة مثل الاحتفال بشم النسيم وكذلك العادات فــى الأفلراح والعزاء وهو فى رسوماته تلك لم يغفل أن تكون جنبا إلى جنب مع

---

(١) مكرم حنين: مجلة شل، ص ١٦٣.

عـــالم الخيالات والأحلام فكأن شخوصه تتعمد الهروب من واقعها الأليم متطلعة إلى عالم أفضل تستطيع أن تحقق فيه آمالها وأحلامها.

وقــد تأثــر بالحياة الشعبية بتفاعلاتها ثم أخرج هذه التفاعلات من داخله بطـــريقة جديدة مصبوغة بشخصيته وطريقته الخاصة فى التعبير وأضاف العديد مـــن المفاهـــيم والـــرموز الشعبية ذات المدلولات الفلسفية كما تميز أدائه اللونى بحرصــــه على استخدامه بطريقة رمزية فكان لا يضع لونا فى غير مكانه وبغير أن يكون له وظيفة.

وقــد عبر الجزار فى هذه المرحلة عن الإنسان الشعبى فى تعلقه بالسحر والـــتمائم والـــتعاويذ كتعبـــير عـــن يأسه وخوفه من المجهول محاولا أن يقاوم الظـــروف الصعبة التى يمر بها للسيطرة على ظروف مجتمعه والتوائم معها كما نلاحـــظ سلبية ولا مبالاة تهيمن عليه وتعتبر نهاية الأربعينات هى البداية الحقيقية لهذه المرحلة والتى صور فيها الجزار الحياة الشعبية.

وقــد ســيطرت الغرائز على أعمال ندا والجزار الشعبية حيث اهتمامهم بعلاقـــة الـــرجل والمـــرأة وتأثيرها النفسى فى العلاقات الاجتماعية المختلفة كما نلاحـــظ اهـــتمام أبطـــال لوحاتهمـــا بالغيبيات والطلاسم واستخدامهما العديد من الرموز الشعبية ذات المدلولات الخاصة للإيحاء بخبايا النفس البشرية.

ونلاحـــظ التشابه الشديد بين ندا والجزار ليس فقط فى الموضوعات التى رســـمها كـــلا مـــنهما وإنما أيضا فى اختيارهم للألوان والتى جسدها كلا منهما بصـــورة رمزية فنلاحظ اختيار ندا للأحمر البنى والأخضر والأزرق وهى نفس الدرجات تقريبا التى استخدمها الجزار فى هذه المرحلة.

وفــى لوحـــة الألـــم لندا شكل (٨٩) تجلس سيدة على سجادة قديمة على الأرض ويســتند علـــيها رجـــل ممدد على الأرض ويبدو عليه الألم الشديد وهو ســاكن وكأنـــه يحتضـــر ويـــرتدى جلباب أخضر واللون الأخضر له العديد من المعـــانى فهو يجمع بين الحياة والموت كما يرمز إلى الخير والنماء وقد استخدمه ندا كرمز للسلبية والمسالمة فالرجل ممدد فى استكانة ومسالمة ولا يستطيع عمل شـــىء وكذلـــك السيدة التى يستند إليها نشعر بأنها لا حول لها ولا قوة ولا تملك ســـوى الحـــزن والأسى والذى جسده ندا عن طريق ملامح الحزن البادية عليها وكذلـــك مـــن خلال استخدام اللون البنفسجى (المزرق) وهو لون الحزن الدفين وقـــد ردد الفنان هذا اللون فى الخشب الذى يغطى الشباك وكذلك فى زجاج لمبة الكيروســـين المعلقـــة علـــى الحائط وفى صنع ظلا للأخضر على جلباب الرجل المستلقى ثم وضع بعض لمسات منه على الأرض.

والشـــباك الصـــغير يتوسط الحجرة القليلة المساحة وينفذ منه ضوء وقد ثبتـــت علـــيه ثلاث قطع خشبية ولكنها لم تستطع أن تحجب الضوء وفى مقدمة اللوحة رسم كرسى خشبى قاعدته من القش وقد رسمه ندا وعمل تهشيرات الفاتح والغامق باللون الأسود وهو اللون المحدد لكل العناصر ولكننا نجده هنا ليس خطا واضـــحا وإنما يحدد العناصر وهو مذبذب يكاد يتلوى ألما وكأنه يشعره بما يعبر عـــنه ثـــم أضاف الفنان اللون البنى المحمر فى بعض الأماكن فى الكرسى وقام بـــترديده فـــى جســـم الرجل الممدد على الأرض وهذا اللون هو لون مبهج فى التراث الشعبى استخدم الفنان المصرى القديم فى تلوين بشرة الرجال كدلالة على العمـــل فى الشمس الحارقة ولكنه هنا كدليل على الاستسلام للغيبيات والألم ففى هذه اللوحة نفى ندا التعبير المبهج عن هذا اللون.



شكل (٨٩)

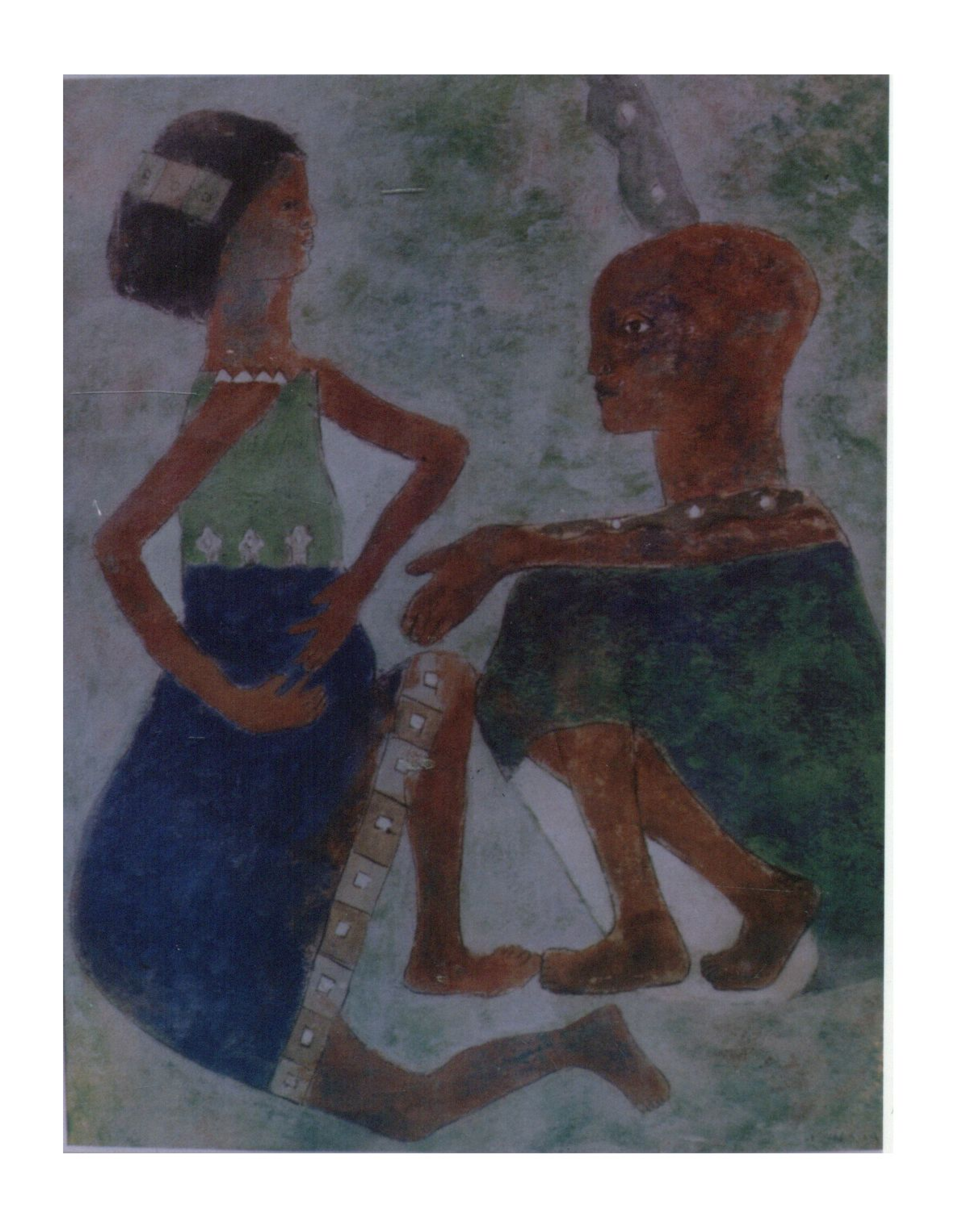
وفى شكل (٩٠) رسم ندا المجذوب وهو الشخص الذى يتواجد بجوار المسـجد دائما وكأنه فى حالة اعتكاف فهو ليس بمجنون وإنما مجذوب فى حب الله ولـيس له رغـبة فى الدنيا ولكنه مع ذلك ليس سليم العقل تماما وإنما يعيش حالة من الدروشة، وقد رسم المجذوب فى حالة من السكون والتأمل مرتديا جلبابا يميل إلى الأخضر وهو رمز الخير والنماء.

ويـبدو أنه جالس فى مدخل مسجد ويعتقد هذا لأنه جالس على قمة السلم وبجـواره سور قصير من الخشب يبدو أنه سور المسجد وبالرغم من هذا إلا أنه يحـيط بالمكـان حجرة صغيرة يظهر سقفها الخشبى ولمبة كيروسين فى أقصى يسار اللوحة وفى المواجهة يظهر زوج من العصافير فوق مئذنتان واللوحة يغلب علـيها لونان اللون الأخضر بدرجاته والأصفر البنى المحمر والذى استخدم فى السـقف وجسـم الرجل الجالس وسور السلم ولمبة الكيروسين وكذلك فى بعض لمسات على الحائط وباقى اللوحة يغلب عليها اللون الأخضر وفى بعض المناطق نجـده مخلوطا بالأصفر مما أضفى عليه بعض السخونة ونفى عنه صفة البرودة المعروفة عنه.

وقد اهتم ندا بالعلاقة بين الرجل والمرأة وصورهما فى العديد من لوحاته فنرى فى شكل (٩١) حديث المحبين وهو حديث متبادل بين رجل وامرأة ويبدو علـيهما التفاهم والانسجام والمرأة تظهر بحجم أكبر من الرجل ويتلامس قدماهما والركبـتان ممـا يشـكل مثلـث مشترك بينهما يؤكد على ترابطهما كما أن خط الزخرفة فى الخلفية فوق رأس الرجل يغلق المساحة ويؤكد على محور الأحداث وهـو الحديـث الذى يدور بينهما والجزء الداخلى للجلباب ملون باللون الأبيض على عكس قاعدة الظل والضوء حيث أنه من الطبيعى أن يكون لونه داكنا ولكن الفـنان أراد أولا أن يظهـر سـاقى الرجل بلونهما الداكن. ثانيا فهذا المكان فى اللوحـة يحتاج تشكيليا إلى مساحة فاتحة حتى تتناسب مع مساحة الأزرق الداكن



شكل (٩٠)



الشكل (٩٨).

فــى جلــباب الفتاة. ثالثا حتى لا يكون المثلث الموجود بين الرجل والمرأة محدد بصــورة قويــة ويكــون هندسيا أكثر من اللازم ولافت للنظر حيث أن ضلعية الآخران محددان باللون البنى لون قدمى الرجل والمرأة كما تحوى اللوحة العديد من اتجاهات الخطوط والتى تخدم التصميم وتؤكد على اتجاه النظر داخل اللوحة دون تشتيت للرؤية خارجها.

وأكــد ندا على هذه الاتجاهات بخطوط الزخرفة على جلباب الفتاة كذلك بالثعبان المرسوم بالوشم على ذراع الرجل والثعبان من العناصر التى استخدمت بكــثرة فــى التصوير المصرى القديم وهو يرمز للحكمة ونشاهده على صولجان أوزوريس كما يكلل تاج إيزيس وفى الدولة القديمة يرمز الثعبان فى لوحة الملك جت لاسم الملك وواجهة القصر معا.

كمــا اعتبر الثعبان الجسم الأول لأى إله وهو بشكل عام يرمز للحارس المقدس أما فى التراث الشعبى فيرمز للسحر ويقال أنه يحوى جناً بداخله.

وفى لوحة أنشودة الصباح شكل (٩٢) صور ندا الرجل والمرأة أيضا من خــلال فتاة بحجم كبير ورجل قزم يطلب ودها ويحاول الوصول إليها عن طريق خــط مــن المثلــثات يمثل فى اللوحة السلم وهو يضع يد على صدره والأخرى مرفوعة لأعلى ممسكا بها بديك صغير يحاول أن يحاكى المرأة التى أمامه طولا والمــرأة هنا جميلة رشيقة مليئة بالحركة والأنوثة والحياة ويلمس كتفها ديك أكبر حجما من الآخر عند الرجل وهو يمد رقبته إلى الأمام دلالة على أنه يصيح.

ويبدو أن أنشودة الصباح يعزفها الديوك كما تبدو ألوان اللوحة كمعزوفة جمــيلة فى الصباح الباكر بألوانها الزرقاء والأبيض المتعدد الدرجات والمخلوط بالأزرق والبنى من نفس ألوان ملابس وجسم الرجل والمرأة حتى يصنع انسجاما لونيا فى اللوحة والفتاة ترتدى بلوزة بيضاء تؤكد وضعها فى دور البطولة.



شكل (٩٢)

كمـــا أن الفـــنان حـــرص على عمل شفافية باللون الأزرق للرداء الذى ترتديه فوق الساقين والديك فى اللوحة يرمز للذكورة والخصوبة فهو رمز للرجل لذلك دائما ما نجده بالقرب من المرأة.

وقـــد أحـــدث الديك فوق كتف الفتاة ترديدا لاتجاه الخط المائل تحت قدم الـــرجل حتى يؤكد على اتزان التكوين مع حركة قدم الفتاة المائلة أيضا فى نفس الاتجـــاه كمـــا يشـــكل الـــرجل الرافع يده خطا رأسيا يعمل على ثبات ورسوخ التصميم.

ووضع اللون الأبيض بجوار لون آخر يعلى إبراز الفارق اللونى ويحدث ذلـــك كمـــا لو أننا ننزع عن اللون ضوءه الأبيض فيصبح أشد تأثيرا.. والأبيض الموجـــود بين لونين يعطيهما المزيد من الحرية ويقوم اللون الأبيض بعمل ترابط بين الألوان.

أمـــا شكل (٩٣) الفجر (١٩٥٨) يصور فيه فتاة مستلقية ومرسومة من أعلـــى وكأنهـــا مصورة بمنظور عين الطائر وهو المنظور الذى استخدمه الفنان المسلم فى أعماله.

ويلاحـــظ أن نـــدا فـــى هـــذه اللوحة قد تأثر بالفن الفرعونى والإسلامى والشـــعبى فالفتاة مرسومة من أعلى ولكنها لا تبدو راقدة فعلا حيث أن الفنان قام برسم الطائر بمنظور مختلف.

أمـــا عـــن تأثره بالفرعونى فنجد أنه رسم الجسم من الأمام والقدمين من الجانـــب مـــثلما كـــان يفعل الفنان المصرى القديم كما نجد ثدى واحد للفتاة مثلما نلاحظ فى بعض اللوحات القديمة.

ولـــون جسم الفتاة هو اللون الطوبى الساخن ونجد المبالغة فى رسم جسم الفتاة حيث الاستطالة فى بعض الأجزاء ورمز الطائر فى الفن المصرى استخدم كرمز فى حد ذاته أو كوحدة زخرفية فالنسر مثلا عند المصرى القديم رمز للقوة



شكل (٩٣)

أمـــا فى التراث المصرى فالنسر والحمامة دلالة على السفر والترحال من مكان لآخـــر كمـــا يعتبر رمز للسمو والمكانة الرفيعة والعصفور يرمز للأخبار السارة وفى التصوير المصرى القديم يرمز للروح كما تستخدم كرمز للإخصاب.

والديـــك فـــى هذه اللوحة يربط بين الرمادى الفاتح والأزرق الذى يعتبر خلفية للمرأة فيحقق بذلك ترابطا قويا من العناصر التى لازمت الفنان فترة طويلة حيـــث اســـتخدمه ندا بمعناه المعروف وإن كان هنا كرمز للبعث ونجد الموتيفات الشـــعبية الكثيرة التى كانت منتشرة فى أعماله سابقا واكتفى ندا بتبسيط العناصر حيث أن اللوحة تحتوى على الفتاة والديك والخلفية فقط .

اللوحـــة فـــى مجملها تعتبر امتداد للرسوم الحائطية الفرعونية حيث أن التكنـــيك فى هذه اللوحة يعتمد على كثافة اللون كما انتشر اللون الأبيض بدرجات متعددة مع الأزرق بدرجاته.

وقـــد رســـم الجـــزار فـــى مرحلة الخمسينات العديد من الأشخاص مثل شخصـــية المجنون الأخضر شكل (٩٤) وهى إحدى شخصيات المرحلة الشعبية المليـــئة بالمتناقضـــات والخـــرافات وهـــو واحد من رجال الموالد الشعبية الذين يقضـــون حـــياتهم بجوار أحد الأضرحة كمجاذيب الحسين إنه أحد أبطال المأساة التى صورها الجزار فى لوحات هذه المرحلة من فنه. فالمجنون الأخضر عاجز مخنث تكبله المعتقدات الشعبية والتعاويذ(١).

" وقـــد كشف الجزار فى هذه اللوحة عن فكره الفنى والنظرى فنجد فيها عناصـــره المفضلة التى استخدمها فى مرحلته الشعبية كالنموذج الإنسانى الفريد والوحدات الزخرفية ذات الجذور الشعبية – العيون فى الكفوف والخط المتلوى – والتجمـــيع الغريب للعناصر لزيادة قوة الإيحاء – القرط فى الأذن – الزهرة من

---

(١) صبحى الشارونى، مرجع سابق ، ص ٣٢.



شكل (٩٤)

خلفهـــا والاستخدام غير الطبيعى للظل والنور والشكل المتوسل للكفوف والنظرة الغامضـــة والموحية للعين كل ذلك بالإضافة إلى اللون الأخضر فى الوجه أضفى ســحرا وغموضــا على هذا الوجه الإنسانى الذى ينقل الرائى إلى دروب عميقة الغور مبهمة المعالم "(١).

العنصــر الرئيســى فى اللوحة هو رسم جانبى لوجه رجل حليق الراس يــرتدى قرطا ذو دلاية وهو حلية تتزين بها النساء فقط دون الرجال وفى بعض الأحــياء الشعبية نلاحظ أن السيدات إذا أنجبت مولودا ذكرا بعد عدة بنات أو بعد أن توفــى لهــا عدة أطفال ذكور فتلبس وليدها حلق حتى يعتقد من يراه أنه بنت فتســلم مــن الحسد ويعيش ولدها وقد استخدم الجزار القرط فى أذن الرجل لكى يوحى بأنه ليس مكتمل الرجولة بل إنه يحمل معانى الأنوثة أيضا كما أنه يرتدى رداءا أحمــر اللون محلى بحبات الخرز على حروفه وهو كما يظهر رداء نسائى أيضــا كمــا أن اللون الأحمر يعتبر مميزا لأردية النساء وهو اللون المكمل للون الأخضــر المستخدم فى وجه الرجل للتأكيد على الشخصية المحورية للعمل وهو الشــخص المجذوب وتشكل تقوس فتحة الرداء خطاً منحنيا يصنع تناغما مع خط الــرأس المســتدير بطريقة عكسية كما نلاحظ وجود زهرة حمراء صغيرة خلف أذن الــرجل وهــى تشكل حركة رشيقة على الأذن تصنع جزء من دائرة الخط المنحــنى يحمــل صفات الحيوية فى الحركة وتقع فى منتصف الرأس تقريبا كما تتوســط المســافة بين الأذن والعين وتلقى بظلها أسفلها لتؤكد على اتجاه مصدر الإضــاءة الساقط من أعلى كما يصنع فرعها الممتد خلف الرأس تقاطعا مع خط الــرأس ونصــع ترابطا بينها وبين الخلفية كما تشكل اتجاها منحنيا مثلها فى ذلك مــثل الخطوط المنحنية الكثيرة التى يعتمد عليها التكوين والتى صنعت اتجاهات مختلفة فى اللوحة كخط استدارة الرداء وخط استدارة الرأس وخطوط الذراع فى

---

(١) صبرى منصور: مرجع سابق، ص ١٢٦.

الخلفـــية والتى رسمها الفنان لينة تحتوى على قدر كبير من الاستدارة كما نلاحظ أن الخـــط الـــناتج عـــن فرع الزهرة يصنع إيقاعا مع خط الأذن والحلق الرأسى ويســـقط على الزهرة ضوء شديد جعلها شديدة النصوع والوضوح فتختلف انتباه الـــرائى عـــند مشـــاهدتها كما تؤكد على التناقض بين لونها الأحمر ولون الوجه الأخضر وهو يشغل مساحة كبيرة فى اللوحة والرأس خالى من الشعر والحاجب كذلـــك فيما عدا أثر خفيف يكاد لا يرى ولا يختلف فى ملمسه عن ملمس الوجه المرســـوم من الجانب والتركيز هنا يكمن فى العين وتحديدها بلون داكن والتأكيد على نظرة العين الهادئة المستكينة والفم صغير ذو شفتين رفيعتين مطبقتان كدليل علـــى الحـــرص على عدم البوح بأى أسرار أو التحدث مع الآخرين تشبهان فى لونها شفاه السيدات المطلية بأحمر الشفاه والرأس الحليقة ومظاهر الأنثى تشبه ما تفعلـــه السيدات مع أبناءها الذكور الحديث الولادة فتجعلهم يرتدون حلقا فى آذنهم مـــثل الفتيات لمنع الحسد عنهم وكذلك تجعلهم يرتدون ملابس الفتيات ولكن هذه المظاهـــر تنتهى بمجرد وصول الصبى إلى مرحلة سنية أكبر قليلا فالخوف كله ينصب على الطفل حديث الولادة بسبب كثرة وفياتهم قديما.

فـــربما يكـــون وضع الرجل وملابسه وما يظهر فى الخلفية من ذراعان وكفـــان بهمـــا عيـــنان لدرء الحسد عنه فوضع الكفين المواجه لنا وكأنها تحمى صاحب الصورة من الحسد فى مواجهتنا كما أن العينان التى تتوسط الكفان ترمز فـــى المعتقد الشعبى للوقاية من عين الحسود كما أن وضع الذراعان حول الرأس يوحى بالاحتواء والحماية وزخرفها الفنان بخط متعرج يتناسب مع الخط المتعرج المحدد للعينان المرسومتان داخل الكفين والكرسى الموجود فى الخلفية هو كرسى أثرى قديم ملىء بالزخارف ويتوسطه قلب وهو قد ساهم على توازن الخلفية.

وفى شكل (٩٥) يظهر اهتمام الفنان بتسجيل موضوعات متعددة مرتبطة بالحياة الشعبية فى هذه المرحلة ومن هذه الموضوعات السيرك الشعبى بما يحمله مـــن متناقضـــات وأشـــخاص وهذه اللوحة " عربة السيرك " هى أحد مجموعة لوحـــات فـــى نفس الموضوع وعالم السيرك هو عالم غريب يبتعد بنا عن الواقع ونجـــد فـــيه شخوص لهم سحر خاص ذو تركيبة نفسية متميزة وفى هذه اللوحة صـــور الفـــنان تكوين مفتوح فهو يصور عربة السيرك وهى تسير فى الطريق يجرها حمار وهو فى حالة حركة ويجر عربة خشبية بها فتحات صغيرة للتهوية ومرسوم عليها أحد رسوم الوشم وهى شكل (٩٦). وهو عبارة عن صورة فارس لـــه وجه رجل وجسم أسد ويمسك فى يده سيفا ويقف على حية سامة وهذا الرسم يـــدل علـــى الشـــجاعة عند العامة وقد رسمه الفنان على العربة ولكن مع بعض الاخـــتلافات، فالأسد هنا يرتكز بقدميه على رأس رجل آخر وللأسد خمسة أقدام ولـــيس أربعة اثنين يرتكز بهما على الأرض واثنين يرتكز بهما على رأس رجل ثـــم يمســـك باليد الخامسة بسيف صغير أشبه بسيف خشبى يصلح كلعبة للأطفال فالرمز يشتمل على قدر كبير من السخرية بعد أن كان يرسم على صدور الرجال كرمز لشجاعتهم وقوتهم واللوحة مترابطة الخطوط تجمع بين الخطوط الأفقية من خـــلال الحمـــار المرسوم أفقيا وكذلك العوارض الخشبية التى تربط بالعربة كما تشكل العربة مربعا يشغل حيزا كبيرا فى اللوحة وفى الخلفية نلاحظ وجود أقواس ومنحنـــيات تثـــير طاقـــة حركية وتنوع فى الخطوط والضوء فى اللوحة نهارى يناســـب الموضوع المصور فى أحد الشوارع التى تسير فيها عربة السيرك وهو ســـاقط بشـــكل رأسى مما يوحى بالتوقيت الذى تسير فيه العربة وهو يقترب من الثانية ظهرا.

والخلفية تصور الأماكن الأثرية القديمة حيث القباب التى تأخذ العين إلى عمـــق اللوحـــة وسلم خشبى يستند على الجدران يرمى ظلا دراميا على الأرض



شكل (٩٥)



شكل (٩٦)

وفى يسار اللوحة نلاحظ وجود سيدة ترتدى ملابس سوداء وبرقع أبيض مما يدل على فترة زمنية معينة كما أنها تتجه بنظرها إلى داخل اللوحة.

كما تشكل حركة بيديها وطريقة وضعها واللوحة يغلب عليها اللون الأزرق فى الخلفية أما العربة وهى بطل الصورة فملونة بدرجات اللون البرتقالى ويظهر من داخل العربة وجه رجل ينظر من شباكها على العالم الخارجى وتردد اللون البرتقالى فى الزهرة على الحمار مع لمسات على القائم البنى الذى يربط الحمار بالعربة وحركة أرجل الحمار تشكل إيقاعا تشكيليا واعيا حيث حركة الأرجل تجعل العين تتجه إلى داخل اللوحة عكس الحركة الواضحة لاتجاه العربة خارج اللوحة وبذلك قد استطاع الفنان أن يحافظ على التوازن التشكيلى عن طريق استخدام أرجل الحمار وحركة الرأس لتوجيه العين إلى داخل اللوحة.

يتهكم الفنان على هروب الشعب إلى الحواديت والحكايات بدلا من مواجهة الواقع فى لوحة أبو أحمد الجبار شكل (٩٧) فيصور البطل الأسطورى أبو أحمد الجبار بين زوجاته وأبنائه.. يرقد فى خمول.. والفنان عندما يجسد هذا الموال فإنه يدين تعدد الزوجات.. فواحدة خلف السور واثنتان مقربتان.. ثم أبناؤه برغم أنهم يلعبون بالبيضة والحجر، كما يقول الموال إشارة إلى براعتهم وشطارتهم إلا أنهم عرايا[١].

ونلاحظ الاستطالة الشديدة فى جسد أبو أحمد والراس صغيرة بالنسبة لحجم الجسم وهو مستلقى أفقيا على الأرض ويشكل بجسده عدة اتجاهات للخط وجلبابه داكن حتى يشكل ثقلا له ولبيان سيطرته على العمل الفنى وأهميته بالنسبة له وللشخصيات الموجودة به وهو يجلس مسترخى ويديه ووجهه عليهم رسوم الوشم ويمر خط السور الحديدى خلفهم فيتقاطع مع ذراع أبو أحمد وجسد الزوجتين الجالستين القرفصاء وإحداهما تنفخ آلة موسيقية تشبه المزمار وكذلك

---

(١) صبحى الشارونى: مرجع سابق، ص ٤٠.

Abu Ahmad al-Jabbar, 1951, oil on cardboard, 70 x 100 cm



شكل (٩٧)

تشبه الربابة. السور الحديدى عليه ثلاث عواميد كل واحد منهم يمثل قناعا لوجه غريب.

استخدم الفنان على غير المألوف اللون الأحمر فى الخلفية وهو لون ساخن لا يستخدم عادة فى خلفيات المواضيع حتى يتحقق البعد المنظورى للموضوع وبالرغم من ذلك فقد استطاع الجزار تحقيق البعد الفراغى للوحة.

يشكل الولد والفتاة العاريين مثلث اتجاه داخل اللوحة كذلك يصنع الولد بحركة جسده النحيل ويده مثلث واضح يتجه أيضا إلى داخل العمل ويتلقاه الخط الخط الرأسى الذى يمثل السيدة الجالسة خلف الرجل ويصنع مثلث آخر بينهم كما يتجه الرجل بحركة جسده ليصنع خطا يشير إلى السيدة الجالسة بأقصى اليمين خلف السور.

والرجل المستلقى بجلبابه الأسود يصنع تناقضا مع الجلباب الأبيض الذى ترتديه الزوجة المقربة له ويتردد اللون الأبيض فى السور الحديدى المزخرف الذى يمر خلف العناصر والألوان مبسطة لا تصنع تجسيما للأشكال ولكن الخط المحدد لها هو الذى يبرز التفاصيل المختلفة فى اللوحة.

كما صور الفنان " صندوق الدنيا " شكل (٩٨) وهو عبارة عن صندوق به صور ينظر إليها الأطفال من فتحات صغيرة ويسمعون حكاية عن هذه الصور من صاحب الصندوق وقد انقرض صندوق الدنيا فى عصرنا الحديث واستبدل بألعاب حديثة بها نفس فكرة الصورة داخل الصندوق وأصبحت لها أشكال متنوعة فمثلا كاميرا صغيرة ويستطيع الطفل تغيير الصور لنفسه ولكنه يفتقده هنا الحكاية المصاحبة للصور كما أن الصور نفسها لا علاقة لها ببعضها فهى إما صور لمناطق سياحية أو حيوانات ولكنها غير مترابطة بحكاية معينة فهى صور غير متسلسلة.



شكل (٩٨)

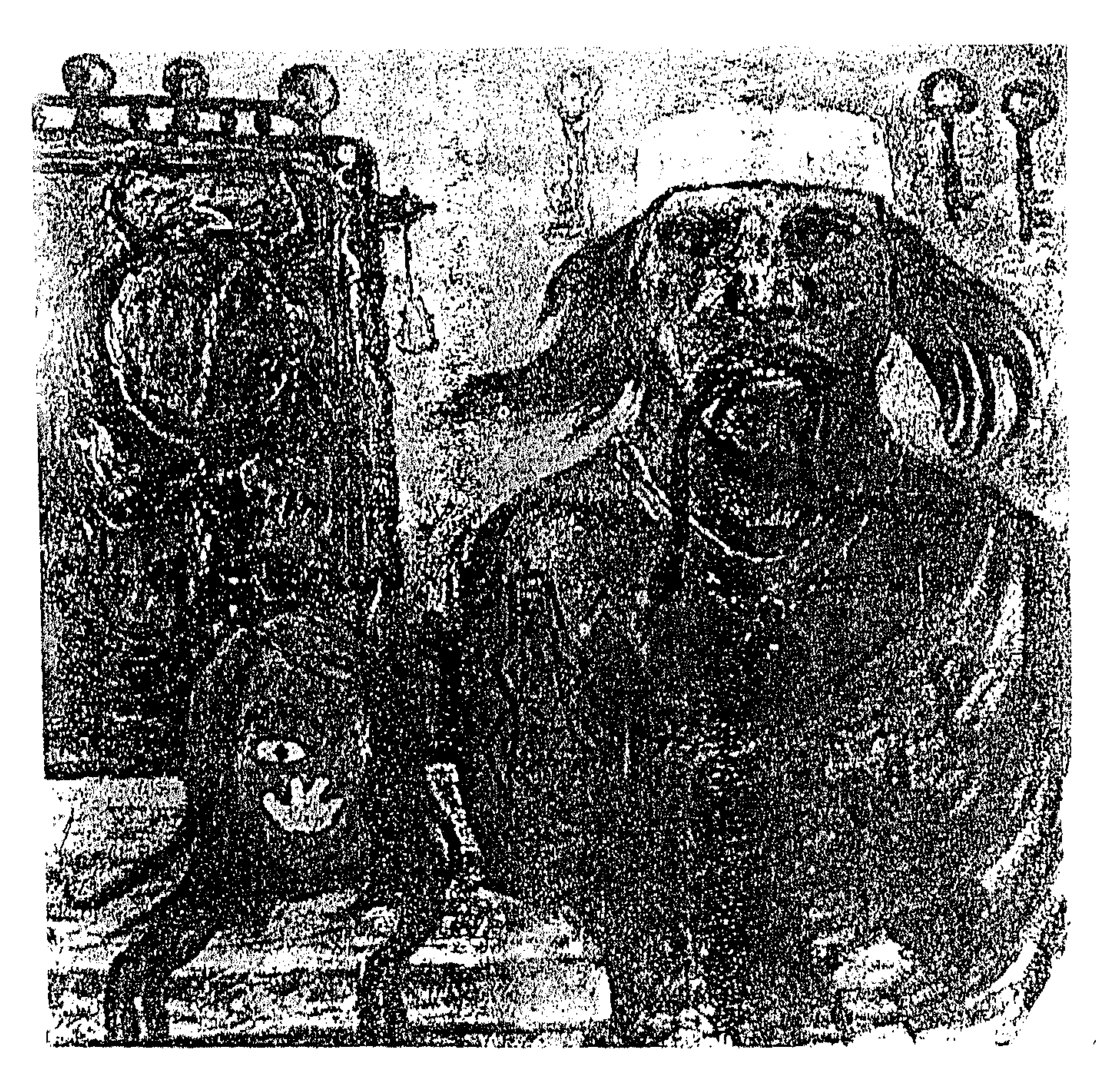
وفي هذه اللوحة صندوق الدنيا وهو أحد اللوحات عن عالم السيرك والموالد الشعبية وعلى الصندوق ورقة مرسوم عليها كائن خرافى يشبه الكابوريا ويجلس على الأرض أمام الصندوق قرد يبدو عليه الحزن مثل أصحابه وعلى اليسار يجلس رجل عارى الصدر يجلس فى تحفز واستعداد ويستند بإحدى يديه على الصندوق وعلى العكس منه تماما تجلس فتاة على الجانب الآخر مستندة برأسها على حافة الصندوق وهى فى حالة استرخاء وتأمل وحزن.

وجه الرجل يشبه إلى حد كبير وجه الرجل المرسوم فى لوحة آكل الحيات وكأن حياة السيرك والموالد تضفى شكلا خاصا لمن يعملون فيها واللوحة متزنة تشكيليا ونلاحظ وجود مثلث رأسه الجزء العلوى لصندوق الدنيا وقاعدته قدمى الرجل والسيدة ويكون جسد الرجل العديد من المثلثات بحركة يديه وقدميه كذلك هناك مثلث يربط بين رأس الرجل والقرد والسيدة كما أن امتداد خط من قدم السيدة إلى قدم القرد ثم إلى قدم الرجل يأتى فى خطوط مستقيمة تساهم فى زيادة الترابط بينهم فالتكوين ملىء بالعلاقات التشكيلية والخط فى اللوحة يحدد كل العناصر كذلك له اتجاهات مختلفة مائلة ورأسية وأفقية وقلت فيه الدوائر والضوء يأتى من الجانب ولا يعطى تجسيم إلا قليلا فالعناصر اعتمد فى تأكيدها على الخط أما مساحات الفاتح فى اللوحة فتمثل علاقة تشكيلية أكثر منها كنتاج لمصدر إضاءة فوجود مساحة الفاتح فى المستطيل أعلى رأس الرجل صنع توازنا مع الفاتح فى ملابس السيدة كذلك مع مساحة الفاتح فى المستطيل الذى تمثله الورقة على الصندوق وهو يماثلها فى المساحة ولكنه أفقى والفراغ الموجود فى أرضية اللوحة يشكل مثلث مع قدم القرد وكأنه يشير إلى داخل العمل وبالتالى أصبح الفراغ عامل مساعد لإضفاء أهمية للموضوع المرسوم.

وتعتبر لوحة آكل الحيات شكل (٩٩) هى إحدى اللوحات التى نفذها الجزار عن عالم السيرك تصور آكل الحيات وهو يشغل مساحة فى الجانب الأيمن من اللوحة تؤكد النسبة الذهبية فى التكوين ويصور الفنان آكل الحيات هذا رجل ذو ذراع مبتورة قبيح المنظر يرتدى ثياب نسائية ويتحلى بسلسلة ربما للتعبير عن الخنوع والسلبية فالرجل الذى يتشبه بالنساء تطلق عليه صفات سيئة ويعبر عن بؤسه وشقائه وضعف شخصيته وهو ذو شعر طويل نوعا ويربط رأسه بطريقة توحى بأن رأسه مصاب وهذا الرباط هو ضمادته أو أنه يرتدى باروكة شعر نسائية ويقوم بربطها هكذا حتى لا تقع منه أثناء تقديم عرضه ومرسوم على ذراعه وعلى ذقنه رسوم من الوشم فعلى ذقنه ثلاث خطوط صغيرة تضعها عادة نساء الجنوب وصورة الوشم على ذراعه هى لعروسة دمية تدل على عدم استطاعته الحلم بأكثر من ذلك بهيئته والظروف المحيطة به ويضع فى فمه ثعبان صغير يمثل خطا منحنى.

وعلى المنضدة خلفه مباشرة نجد رأس لامرأة ذات شعر طويل يمثل خطوطا تتقاطع مع الخطوط الأفقية للمنضدة وتصنع اتجاها خارج اللوحة يتوازن مع الخط الأفقى للمنضدة وكذلك يردد درجة الغامق الموجود فى ملابس الرجل وبالتالى يتوزع الثقل اللونى بين المساحتين . وخلف " آكل الحيات " يوجد ثلاث مفاتيح معلقة على الحائط توجد مساحة من اللون الداكن خلف رأس السيدة تصنع توازنا بين مساحة اللوحة اليمين بما تمثله من كتلة كبيرة للرجل والمساحة فى اليسار بما تمثله من رأس صغيرة الحجم فزادتها ثقلا ووزنا ووضع مساحة الغامق فى الخلفية جعلت التكوين متزنا.

الوجه على المنضدة به عين واحدة ومعروف أن العين تمنع الحسد ولكن العين هنا تنظر بدهشة وكأنها عين الحسود نفسها وليست مانعة للحسد واللوحة تصور عنصر من السيرك ولكن بصورة منفرة وبعيدة تماما عن بهجة السيرك



شكل (٩٩)

وكأن الفنان أراد إلقاء الضوء على معاناة فنانى السيرك والحواة وحالتهم الحقيقية والتى تختلف كلية عما يظهرونه للناس.

أمـا لوحـة دنيا المحبة شكل (١٠٠) فتصور رجل وامرأة جالسين كل عكـس الآخـر جالسـين ويكون الرجل الجالس مثلث بحركة قدميه واحدة على الأرض والأخـرى مـرفوعة ممسـكا بيده حية حمراء اللون تتجه بنظرها إلى الطائـر الداجـن الذى يرقد فى إناء على بيضتين عكس بعضهما مثلما هو الحال عـند الـرجل والمـرأة واتجاه نظر الحية إلى الطائر يصنع ضلع المثلث يكتمل باتجـاه ذيل الحية إلى نفس المكان ويصنع هذا المثلث اتجاها نحو الطائر وبالتالى تترابط أجزاء التكوين مع بعضها.

والـرجل الجالس يحمل ملامح أنثوية فيرتدى حلق فى أذنه وعقد نسائى فـى رقبـته بمـا لا يتناسب مع ضخامة يده وكونه رجلا. وضع الرجل والمرأة المتلاصـقين يشـكل هرما قاعدته لأسفل كما يشكل كلا من الرجل والمرأة مثلثا والمـرأة تمسك فى يدها سنبلة وهى رمز النماء والخير تخفض نظرها لتنظر إلى الأرض حيث لا يوجد شيء ربما هى تفعل ذلك من قبيل الخجل والحياء.

ويـرتدى الرجل طاقية مزخرفة أما السيدة فترتدى ملابس شعبية عبارة عـن جلباب أحمر مزركش الأكمام وطرحة سوداء وتخفى وجهها بيشمك شفاف ويقـع تركـيز الضـوء على العناصر الأمامية للوحة كما يأتى من جهة اليسار ويظهـر هذا جليا من درجة الفاتح القوية الساقطة على الأرضية فى جهة اليسار كمـا أن الضوء يصنع تجسيما قويا فى جلباب الرجل وجسده ويساعد فى تحقيق التجسيم ظل العناصر الساقط على الأرضية محققا لهم كتلة متماسكة ونلاحظ أن الطائـر الـراقد على البيض يشكل مثلثا قاعدته الإناء ورأسه لأعلى توجه نظر العين إلى الخلفية فنجد امرأة تسجد على مصلية سوداء اللون وأمامها القبلة وهى عـبارة عـن فـتحة فى الحائط تظهر اقصر من أن يمر بها أحد ثم بعدها فتحة أخـرى أكـبر حجما تدخل فيها امرأة عارية ثم يأخذنا الجدار الحائطى الدائرى



شكل (٠ أ ١)

فنرى على اليمين سيدة واقفة ترتدى ملابس حمراء بنفس درجات الثعبان والإناء فـــى مقدمـــة الصـــورة ثم نجد دكة خشبية فارغة والعناصر فى الخلفية مرسومة بحجـــم صـــغير يتناسب مع المنظور الذى أراده الفنان ومحققا التميز والصدارة لعناصـــر اللوحة الأمامية والألوان فى الخلفية هى نفس الألوان فى المقدمة ولكن بصـــورة أقـــل سخونة فلون الجدار هو نفس لون بشرة الرجل ولكن بدرجة ظلية مختلفة.

وإذا قارنـــا بيـــن هـــذه اللوحة ولوحة ندا " حديث المحبين " نجد أن بها بعـــض العناصر المشتركة كما أن بها بعض الاختلافات ومن العناصر المشتركة رســـم الرجل بصورة تظهره أضعف من المرأة فهو أصغر حجما أما الجزار فقد عبر عن هذا بوضع الحلق فى أذن الرجل وبيانه بصورة الخاضع لها.

والمحبيـــن عند ندا يختلفوا عن الجزار فهم يتحادثون وترتدى المرأة ثيابا عصـــرية وهـــى لا تخجل من الإشارة إلى بطنها كدلالة على رغبتها فى الحمل والإنجاب ، أما السيدة عند الجزار فهى تخجل من الحديث فتعطى ظهرها لحبيبها وتنكس رأسها وتكتفى بالسنبلة التى تمسكها فى يدها للدلالة على ما تريد.

وقـــد خـــرج نـــدا فى هذه اللوحة عن الإطار السابق المتعارف عليه فى أعماله وابتعد عن الرموز الشعبية والتى كان يرسمها هو وصديقه الجزار.

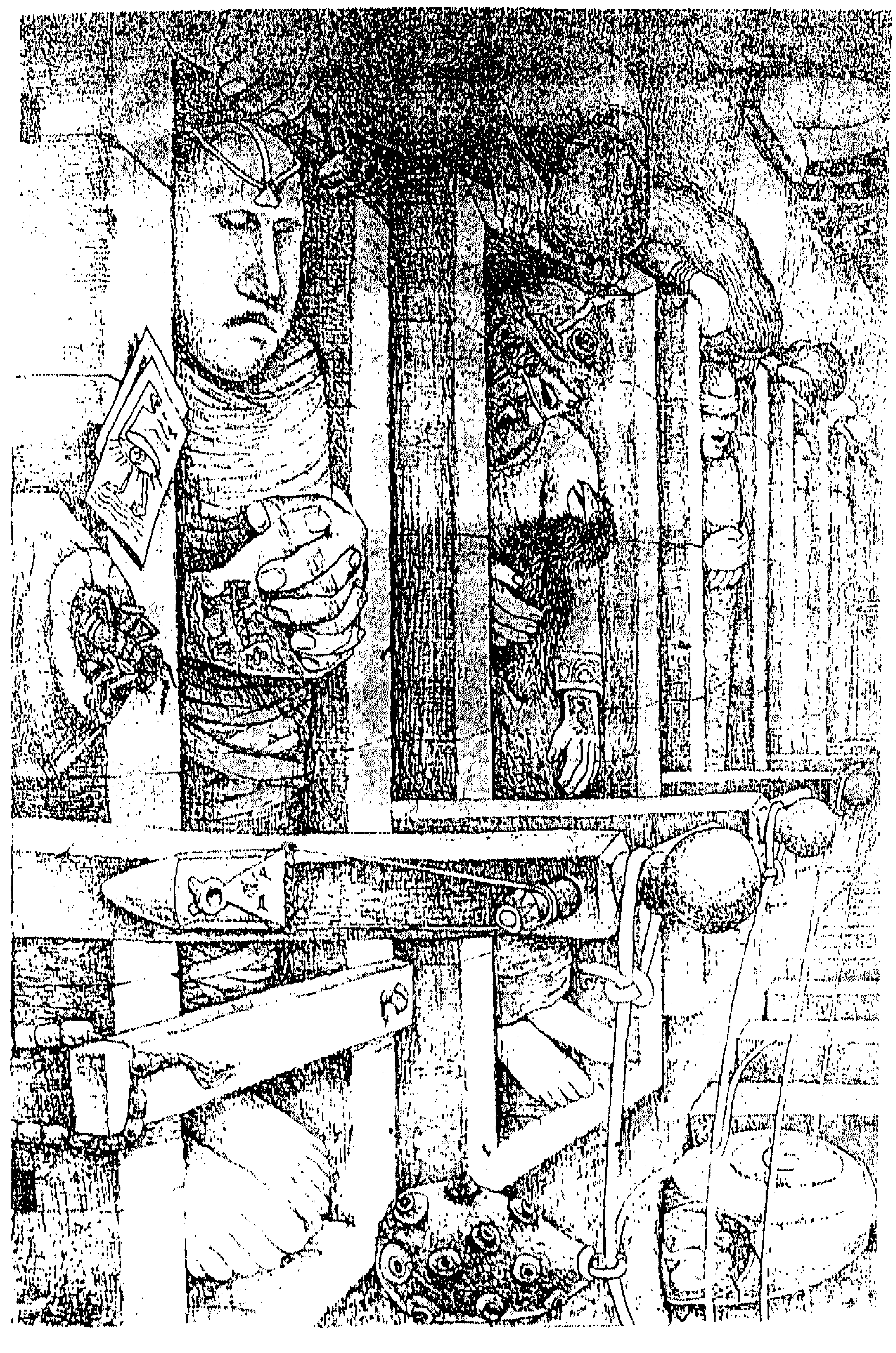
والعلاقـــات التشـــكيلية بين لوحة " حديث المحبين " تشبه تلك فى " دنيا المحـــبة " حيـــث المثلثات التى تكونها أجزاء الجسم عند كل شخصية واتجاهات الخـــط فـــى اللوحة ولكن الاختلاف فى لوحة ندا فى عدم الاهتمام بالظل والنور واللجـــوء إلـــى التبســـيط وعدم الاهتمام بالمنظور أو برسم عناصر فى الخلفية والاكتفاء بالتركيز على الرجل والمرأة فى اللوحة.

وقـــد شغل الجزار بعالم الأرواح وصور الأموات فى العديد من لوحاته وكأنه كان يخشاه ويعمل حسابه.

إن أهـم مـا يميز لوحة تحضير الأرواح شكل (١٠١) هو المنظور فقد رسم الفنان مجموعة من الثوابت بطريقة منظورية سليمة فيتجه إلى داخل العمق وفى كل تابوت شخص متوفى مسجى بداخله وفى المقدمة نجد حشرة تخرج من فـتحة فى التابوت وتوجد ورقتان صغيرتان مرسوم على إحداها رسم يوحى بأنه إعـلان لأحـد المصايف وإلى الجانب سبحة معلقة على خشب يغطى جزء من الـتابوت ومثبـت عليه مسمار والرجل تلفه الشرائط وكأنه مومياء ما عدا قدميه ووجهـه ويديـه الـتى تحمل وشما للأسد فى الحكايات الشعبية وهو واقف فوق ثعـبان وهـى رسـمة صـورها الفنان الشعبى كثيرا وخاصة فى رسوم الوشم والشـخص الـذى يليه فى التابوت يرتدى جلباب مزخرف وعلى يده أيضا نجد رسوم الوشم ويرتدى فى رأسه أربطة معدنية رفيعة ويمسك فى يده بحيوان يشبه الطائـر كما يشبه الفأر والشخص الذى يليه الثالث ملفوف بنفس طريقة الشخص المدفـون فى التابوت الأول وبجوار كل تابوت منهم شخص منكس الرأس يستند بكلـتا يديـه على التابوت فى أسى واضح وكلما ابتعدنا داخل العمق صغر حجم الأشـخاص المرسـومين سـواء كانوا داخل التابوت أو خارجه إلى جانب حجم التوابيـت نفسها بدقة شديدة تؤكد المعرفة التامة بقواعد المنظور مما جعل اللوحة هندسـية التصـميم ولكنـنا لا نشـعر برتابة أو ملل عند النظر إلى اللوحة رغم هندسـيتها وذلك ناتج عن تمكن الفنان فى صنع تنويعات فى الأشكال المرسومة وكذلك فى الخطوط واتجاهاتها كل هذا ساعد على نجاح التصميم.

اسـتعان الفـنان بـالخط فـى تحديـد عناصره وكذلك تجسيم العناصر للإحسـاس بالكتلة والبعد المنظورى لدرجة الداكن حيث أن الأشكال كلما اتجهت نحـو العمـق قـل فيها التضاد بين الفاتح والقاتم وأصبحت باهتة وتلك التفاصيل الدقيقة ونقطة هروب الأشكال المرسومة تقع فى أعلى اللوحة فى منتصفها.

وبذلـك أصـبح اتجـاه الخطوط مكونا هرميا ضلعاه متساويان ولتحقيق النسـبة الذهبية فى التصميم نلاحظ أن الفنان قد قام برسم الارتفاعات التى تفصل



شكل (١٠١)

بيـــن التوابيت فأصبحت النسبة بين المساحة الأصغر إلى المساحة الأكبر تساوى نسبة المساحة الكبيرة إلى المساحة الكلية وبالتالى تحققت النسبة الذهبية.

وفى لوحة شواف الطالع شكل (١٠٢) تصور اللوحة رجلا جالسا على كرسى خشبى مزخرف بالنقوش ممسكا فى يده فنجان واليد الأخرى يستند بها على ذراع الكرسى وهى مزينة بزخارف الوشم ويرتدى خاتم ذهبى ويرتدى قبقاب خشبى كما يرتدى جلباب ذو لون أسود وأضاف إليه لمسات من الألوان المحيطة فتلاحظ الأحمر والرمادى والأخضر كما يحلى صدر الجلباب بكنار من اللون الأحمر لترديد لون الطاقية التى يرتديها على رأسه وتحيط بعينى الرجل هالة سوداء كما أن لون الشفاة داكن كما يوجد أيضا خطان يزينان الذقن من الوشم وثلاث نقط على الجبهة وهذا الوشم تستخدمه سيدات أهل الجنوب ونظرة عين شواف الطالع تعطى إحساس بالثقة فى النفس والقوة ويشغل الرجل الجالس معظم مساحة اللوحة حيث أنه هو الشخصية المحورية للعمل وقد بالغ الفنان فى حجم الكفين والقدمين ويشكل وضع قارىء الفنجان مثلث قاعدته لأسفل ورأس المثلث هو اللون الأحمر الذى يغطى الرأس ويجلس الرجل فى شرفة تطل على فناء واسع به بعض الكراسى المصفوفة ويجلس على إحداها شخص يرتدى زيا أسود وآخر يرتدى جلباب أبيض فى انتظار أن يقرأ لهما شواف الطالع الفنجان وسيدة ترتدى زيا أسود تغادر المكان وتلقى بظلا رماديا يتجه نحو رأس قارىء الفنجان وبالتالى يصنع ترابطا بين الخلفية ومقدمة اللوحة ويحيط بالفناء مبنى ذو لون أحمر بنى ويأتى ضوء من داخل الطريق الصغير المؤدى للخارج ويوجد مصدر إضاءة آخر يلقى بضوئه على قارىء الفنجان وسور الشرفة الجالس فيها وقطا أسود رابض فوق سور الشرفة ناظرا إلى شواف الطالع.

وتغلب على اللوحة الألوان القاتمة والألوان الفاتحة موزعة بحساب على عناصـــر التكوين فى أكثر جزء تلقى الضوء فى اللوحة هو عنصر الفنجان الذى



شكل (١٠٢)

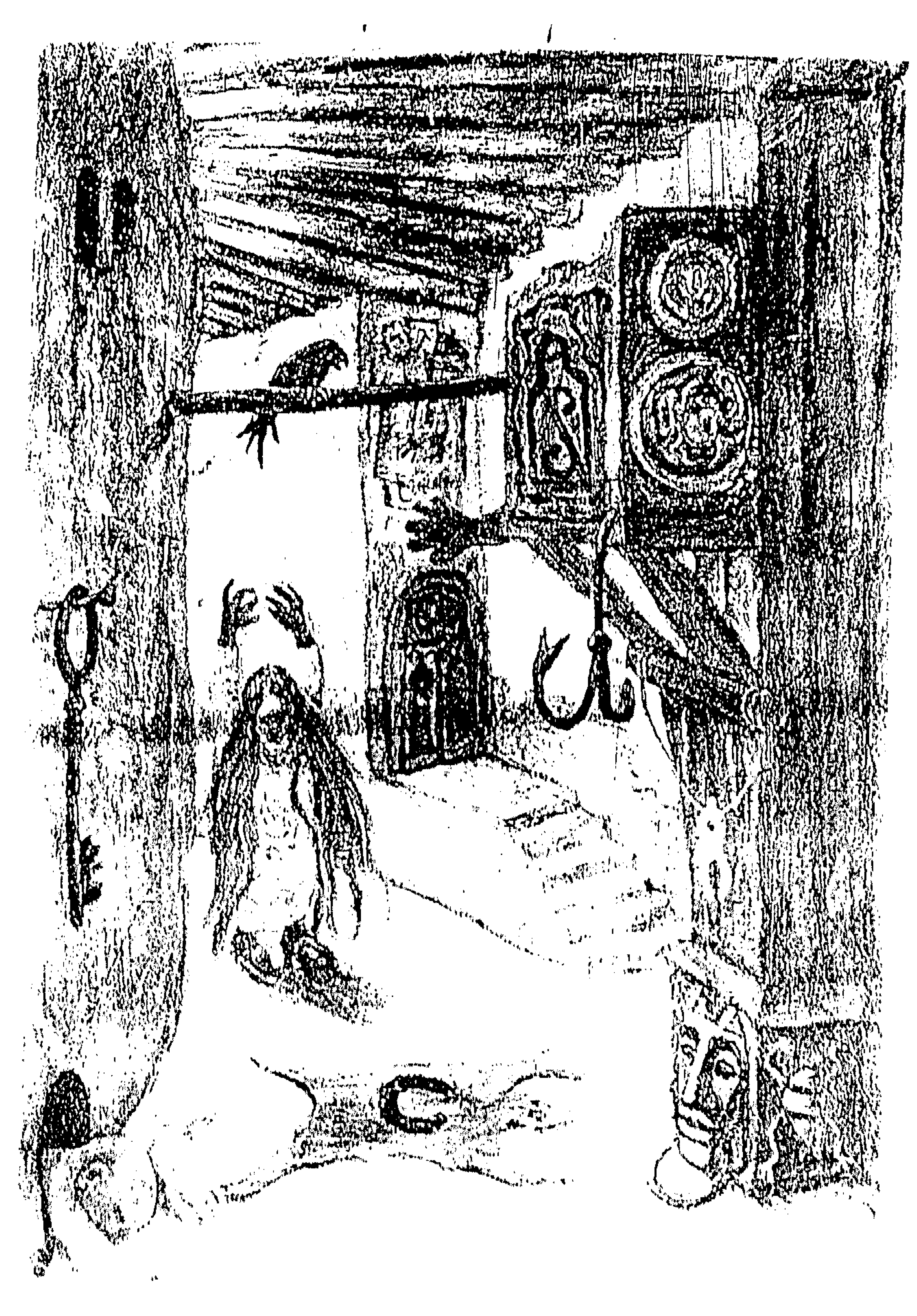
يمسكه الرجل في يده ربما للدلالة على أهميته في الموضوع فبدونه ينتفى الغرض من اللوحة.

وفي لوحة المجنونة شكل (١٠٣) عند الجزار سيدة مسدلة الشعر تقوم ببعض الطقوس الغريبة وترتفع يديها عاليا وكل يد بها أربعة أصابع فقط وبنفس لون اليد الداكن يقع نفس لون الغراب الواقف على عصا خشبية أعلى رأس السيدة والمساحة من أسفل اللوحة إلى قدم المرأة تمثل نسبة ذهبية مع مساحة طول المرأة حتى يديها كما أن طول المرأة يمثل نسبة ذهبية أيضا مع المساحة من يد المرأة إلى نهاية اللوحة من أعلى كما أن نفس المساحة السابقة تمثل نسبة ذهبية مع مجموع المساحتين السابقتين معا (أى المسافة من أسفل اللوحة حتى نهاية يد المرأة).

وباللوحة أكثر من نقطة هروب فتوجد واحدة إلى اليسار وأخرى إلى اليمين تتجه إليهما خطوط المنظور ويتجلى بها عدة اتجاهات للخطوط فى اللوحة كلها تركز على أهمية الشخصية المرسومة فعن طريق تقابل خطوط الهروب المنطلقة ناحية نقطة اليسار واليمين يشكل عندنا عدة مثلثات تتجه ناحية الشخصية المحورية فى الموضوع.

وفي المقدمة يخرج رجل من فتحة دائرية فى الحائط اليسار يبدو أنه لم ينج وفوقه معلق على الجدار مفتاح كبير الحجم لم يستطع الرجل الوصول إليه وهذا المفتاح يقترب فى ارتفاعه من ارتفاع قامة السيدة.

وتأتى الإضاءة من خلفها وبالتالى ترمى ظلا أماميا ونتيجة لهذه الإضاءة أصبحت معظم اللوحة فى درجات لونية متقاربة فاللوحة يغلب عليها درجات البنى مع الأخضر والأصفر فى تناغم شديد فلا نكاد نرى لونا منهم بمفرده وإنما يتعاونون فى خلق هارمونية لونية متميزة دون الإخلال بدرجات الداكن والفاتح المحققة للأبعاد في اللوحة المليئة بالرموز المختلفة كالكف الذى يخرج من



شكل (١٠٣)

الصـــندوق القديـــم المعلـــق على الحائط وكأنه يشير إلى اتجاه للخروج من هذا المكـــان المقبض وهذه اللوحة تختلف عن لوحة المجذوب عند ندا فى أنه يجلس ســـاكنا ويـــبدو شـــخص مندين طيب القلب هادىء أما المجنونة هنا فهى شريرة وتقـــوم بطقـــوس سحرية غريبة والأرضية تشكل مثلثا قاعدته لأسفل ورأسه فى عمـــق اللوحـــة فى كلتا اللوحتين كما أن المجموعة اللونية فى اللوحتين تتشابهان بشدة حيث درجات الأخضر تعطى تميزا للموضوع المرسوم.

وفـــى شكل (**ع١٠**) لوحة الليل والنهار يصور الفنان شخص رئيسى عمد علـــى اســـتطالة جســـده وهو يحتوى بجسده معظم عناصر التكوين وتجىء فى منتصفه فتاة ترفع يديها إلى أعلى متوسلة ويقف القط بصورة مسرحية ينظر إلينا والتكويـــن فـــى اللوحة متميز ويحمل الكثير من أوجه الجدة حيث تصوير الرجل بهذا الوضع المميز وتحفل اللوحة بالعديد من الرسومات الكثيرة عبر عنها الفنان بـــالخط فقط حتى لا تطغى على الشكل الرئيسى فى اللوحة بالرغم من أنه جعل عناصره شفافة نستطيع أن نرى من خلالها كل الرسوم التى تحويها الخلفية ومع ذلـــك لـــم تفـــتقد عناصر اللوحة الرئيسية مكانتها التشكيلية فى مقدمة اللوحة ولم تستطع الخلفية أن تصنع تشويشا يضر بالعمل.

ونســـتطيع أن نتبين بعض ملامح التجريد فى الخلفية إلى جانب رسومات متنوعة، فهذه فتاة مستلقية وكأنها فى تابوت تشبه رسومات الفنان المصرى القديم وعلـــى اليميـــن امـــرأة لا يكتمل جسدها وإنما يتحلل ويصبح عبارة عن خطوط هندسية فلا نرى منه إلا الجزء العلوى فقط وغير مكتمل وفى الجانب الآخر فتاة لهـــا رأس حـــيوان تشبه النمر والرجل المرسوم نفسه بالرغم من أن وجهه وجه إنســـان إلا أنه يتشابه كثيرا مع وجه القط وتحمل يديه رسوم الوشم الشهيرة كما تحمـــل اللوحـــة الكثير من التفاصيل بين وجوه وأشكال وتجريد " إنها من أروع



شكل (١٠٤)

أعمـــال الفنان.. وأنجحها تشكيلا وأقواها تعبيرا وقد صور الليل كما صور قدماء المصريين هاتور إلهة السماء "(١).

ولم يهتم الفنان بتجسيم العناصر وإنما لجأ إلى التسطيح واكتفى بالخطوط المحـــددة كمـــا أن الضوء ليس له اتجاه محدد وإنما الإضاءة تكمن فى مساحات الفاتح والقاتم والتى قام الفنان بتوزيعها محققا بها توازنا تشكيليا للتكوين.

وقـــد رســـم نـــدا موضوع الليل والنهار ونلاحظ فيه أيضا تأثيرات الفن الفرعونى ولكن اختلفت طريقة المعالجة وعناصر الموضوع المختلفة.

وفـــى شـــكل (١٠٥أ) تصور اللوحة قارىء البخت وهو يرتدى العمامة مثل المشايخ فيطلق عليهم العامة لقب شيخ وهو بالرغم من مظهره الدينى وذقنه الطويلـــة والقبقاب الذى يرتديه والذى ارتبط لدينا بالوضوء والطهارة إلا أن هناك رســـما باللون الأسود لحيوان خرافى فوق أرضية حمراء على صدر الرجل بما يوحـــى بأنـــه يســـتخدم الشـــعوذة والسحر فى عمله وهو واقف مستندا بيد على الأخرى وبالتالى لا تظهر لنا سوى يد واحدة وأمامه منضدة عليها سلحفاة وأبريق نحـــاس قديم وورقتى كوتشينة من الواضح أنه يقرأ البخت من أوراق اللعب وهذا نوع آخر من أنواع التنجيم ومحاولة معرفة الغيب والسلحفاة على الترابيزة توحى بالحكمـــة والـــتأنى كما ترتبط فى أذهاننا بالبطء الشديد والخلفية عبارة عن مكان مغلـــق يوحـــى بأنه دار للعبادة ومرسوم عليها شكل للكف وعلى الناحية الأخرى مرســـوم حـــية ووجههـــا كبير وله قرنان مما يؤكد على استخدام الرجل للسحر وتجلـــس خلفـــه ســـيدة على كرسى خشبى وهى تجلس فى استكانة ويبدو عليها استسلامها للهموم ولجؤها لقارىء البخت حتى يساعدها فى حل مشاكلها.

---

(١) صبحى الشارونى: مرجع سابق، ص ٧٤.



شكل (١٠٥)

ويقـف الـرجل فـى منتصـف اللوحـة تماما مؤكدا الفنان على أهمية الشخصـية بوضعها فى مركز اللوحة ونحن لا نشعر بالسيمترية فى العمل رغم أن اللوحـة قـد قسـمت إلى جزئين متساويين وذلك لعدة أسباب أولها اختلاف الأشكال المرسومة فى الجزء الأيمن عن الموجودة فى الجزء الأيسر.

وفى الجزء الأيمن نلاحظ وجود السيدة الجالسة وكذلك حركة قدم الرجل تجـاه اليميـن سـاعدت على عدم الإحساس بتمركز الرجل فى المنتصف كذلك وضع المنضدة فى اليسار خلقت تنوعا فى التكوين.

وعنصر التحريف فى الشكل متوافر فى هذا العمل فى شكل جسم الرجل فالـرأس كبيرة بصورة لا تتناسب مع نسب التشريح الصحيحة ومما يساعد على التأكـيد علـى الشخصية المحورية فى اللوحة الشكل الدائرى فى الخلفية والذى يحـيط بجسـد الرجل والخلفية مضيئة ويتمركز اللون الداكن فى ملابس الرجل وكذلك فى طرحة المرأة الجالسة والظل أسفل المنضدة واللون الأحمر يتواجد فى صـدر الرجل وكذلك طاقيته مما ساعد فى إبراز أهمية الشخص المرسوم واللون المكمـل للأحمـر وهـو الأخضـر نجده فى مقدمة اللوحة فى مفرش المنضدة الأخضـر وهو لون سلبى يؤكد على صدارة الرجل والقدسية التى يحيطها الناس لهـؤلاء الدجاليـن وإطـلاق ألقـاب دينية عليهم فقد حرص الجزار على بحث السـلبيات الموجـودة فى المجتمع وإلقاء الضوء عليها فى لوحاته وبالتالى كانت لوحاته مرآة للطبقة الشعبية الموجودة فى مصر.

مرحلة الستينيات عند الفنانان عبد الهادي الجزار وحامد ندا

استخدم الجــزار المنظور ثلاثي الأبعاد واهتم بالتفاصيل الدقيقة فنجد الأسـلاك والتروس وتتشابك الخطوط وتتكثف وهي أهم عنصر في هذه المرحلة فـنجدها محـددة للعناصر ومكونه لتركيباتها المعقدة كما يحقق الأبعاد المختلفة للمـنظور واللون في هذه المرحلة خافت ليس له كنة محدد وإنما تمتزج الألوان مع بعضها.

نلاحـظ تـنوع إنتاج الجزار في هذه المرحلة بالرغم من قصرها حيث توفـي عـبد الهـادي الجزار عام ١٩٦٦ أي أن هذه الفترة لم تتجاوز الأعوام الستة.

كـان لسـفر الجزار ١٩٥٨ اثر كبير في نضوج أسلوبه وعاد منها سنة ١٩٦١ فلقـد بدأت ألوانه اكثر حيوية وقوة واختفت اللمسات العفوية ليحل محلها اللمسـات المقننة وبدات اللوحة عنده اقوي تكوينا وتناول موضوعات عصرية.. مستقبلية مصور التقدم الإنساني فهو اول مصري يقدم أعمال عن عصر الفضاء فقـد كـان فهماً في الاطلاع على الكتب العلمية التي تتكلم عن الاشعاع والكون وحـركة الكواكب والالكترونيات والسوبرنطيقا ولقد أوضحت لوحاته قوة تخيلية أعطت ثمارها في شكل أعمال فنية دون تمكن تكنيكي رفيع وهذا هو ما انفرد به الجـزار وإلـى جـوار ذلـك فلم ينس الجزار الإنسان فهو محور الكون وهو الموضوع والهدف ولم يكن الجزار ساخراً مثل ندا ولكنه كان ناقداً ومشاركاً في كل أحداث وطنه[1].

واعـتمد نـدا في لوحاته في هذه المرحلة على التشكيل وبواسطة جسم المـرأة والـذى اتخـذ إيقاعاً جمالياً في لوحاته وعبر به وكأنه خطوط متموجة

(١) مكرم حنين : مجلة شل ، ص٩٣.

يتحرك في اللوحة في اتجاهات عديدة غير مهم بالنسبة التقليدية للأشكال وخصوصاً جسد المرأة التي تعتبر البطل الحقيقي في كل لوحاته.

وقد اعتمد ندا في هذه اللوحات على الكثير من التسطيح واهتم بالخلفية مثلها في ذلك مثل العناصر المرسومة في المقدمة وقد كان عند تخرجها، وقد عين مدرساً في مدرسة ابتدائية فاستفاد كثيراً من تعامله مع الأطفال وأصبحت أعماله اكثر جرأة وتحرراً وأشكاله اكثر ابتكاراً كما أصبحت شخوصه مسطحة بعيدة عن التجسيم واهتم بالفراغ وأعطاه مساحة كبيرة في اللوحة.

كما اعتمد في تكويناته في هذه المرحلة على التكرار واهتم بالبعد الرمزي للألوان واستخدمهم بما يتناسب والمعني المراد توصيله كما اعتمد في كثير من هذه الأعمال على استخدام لونين، لون بدرجاته للأشكال ولون آخر للخلفية فكان اهتمامه ليس بكثرة الألوان وإنما بمعناها الرمزي مع الاهتمام بالفراغ المحيط بالعناصر فكان يهتم بالخلفية نفس اهتمامه بالعناصر ومن هنا فالتسطيح وعدم الاهتمام بالمنظور سمة من سمات أعماله.

وبعد قيام ثورة ١٩٥٣ كان الجزار اكثر الفنانين ايمانا بها وتعبيراً عن منجزاتها مثل تأميم قناة السويس والميثاق والسد العالي والدعوة للإسلام وأكثرهم بحثاً عن شكل ناضج للتواصل بين الفنان وبين مجتمعه[١].

كما قدم في مرحلة الستينيات العديد من الرسوم عن عالم الفضاء والميكانيكا وعالم الصناعة والآلات والمعدات والتراكيب المثبتة بمسامير وأسلاك وصواميل.

ويتألق الجزار في رسومه بالحبر الأسود لشخوصه الآلية إلى درجة السخرية من قوة الميكانيكا الحديثة القادرة على اخضاع كل شئ لقوانينها فيرسم

---

(١) عز الدين نجيب : فجر التصوير المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩٦.

"إنســان العصـــر" عـــام ١٩٦٤ وقد تحول إلى مومياء مكفنة بالحديد والصلب والاسلاك والتروس، ثم يرسم الديك في نفس العام بنفس الأسلوب الآلى، إلى أن يصـــل لمجموعة أعماله عن الكائنات والأجسام الهابطة من الفضاء لتكون بمثابة الإنذار الاخير الذى يوجهه الفنان لعالمه، وكأنه يقول : "بعدها سنعود لنرسم من جديـد الخوف الكامن في نفوسنا من المجهول واللا قدري وهموم الإنسان الذى يسكن قوقعة الأسرار".

فـــي مـــرحلة الفضـــاء تجـاوز الجـــزار المحلية في لوحاته من حيث موضـــوعاته وطرق معالجتها إلى العالمية من حيث شمولية ما يطرحه من فكر. وتطورت معالجاته التشكيلية بما يتناسب مع مضامينة الجديدة.

وقد بقي الجزار في كلتا المرحلتين هو نفسه ابن حي السيدة زينب الذى تربـــي علـــى حكايـــات أساسها أن الإنسان جاهل وظالم وغشوم وأن الحياة هي مصـــدر الألم العظيم وهذا الألم هو الباب الواسع للخلق الإبداعي والباب الأكبر لأمل الخروج[1].

تعتـــبر لوحـــة سحر افريقي شكل (١٠٦) هذه اللوحة ضمن مجموعة أعمـــال يتضـــح فـــيهم التأثر الواضح بالفن المصري القديم تصور اللوحة ثلاث فتـيات بتحركـــن في الأغلب عائدات من السوق وكل واحدة تحمل فوق رأسها أســماك، الفتاة التي تتقدمهم مرسومة بالوضع الجانبي وتحمل فوق رأسها سمكة واحـــدة والفتاة ملونة باللون البني الفرعوني المعرف كذلك باقي الفتيات أما لون ثوبهـــا فهو درجات من الأزرق الفاتح الممزوج بالأبيض واللون الأزرق استخدم الفـــنان المصـــري القديم في كثير من أعماله وخاصة في التعبير عن المياه وقد رســم بـــالأزرق خطوطا متعرجة وحاول أن يوحي بالشفافية عن طريق وضع طـــبقة خفيفة فوق أرضية بيضاء وكان يوحي بالكثافة عن طريق وضع طبقات

---

(١) عصمت دواستاشي ، عبد الهادي الجزار : دار المستقبل، ص١٠٤، ١٠٥.



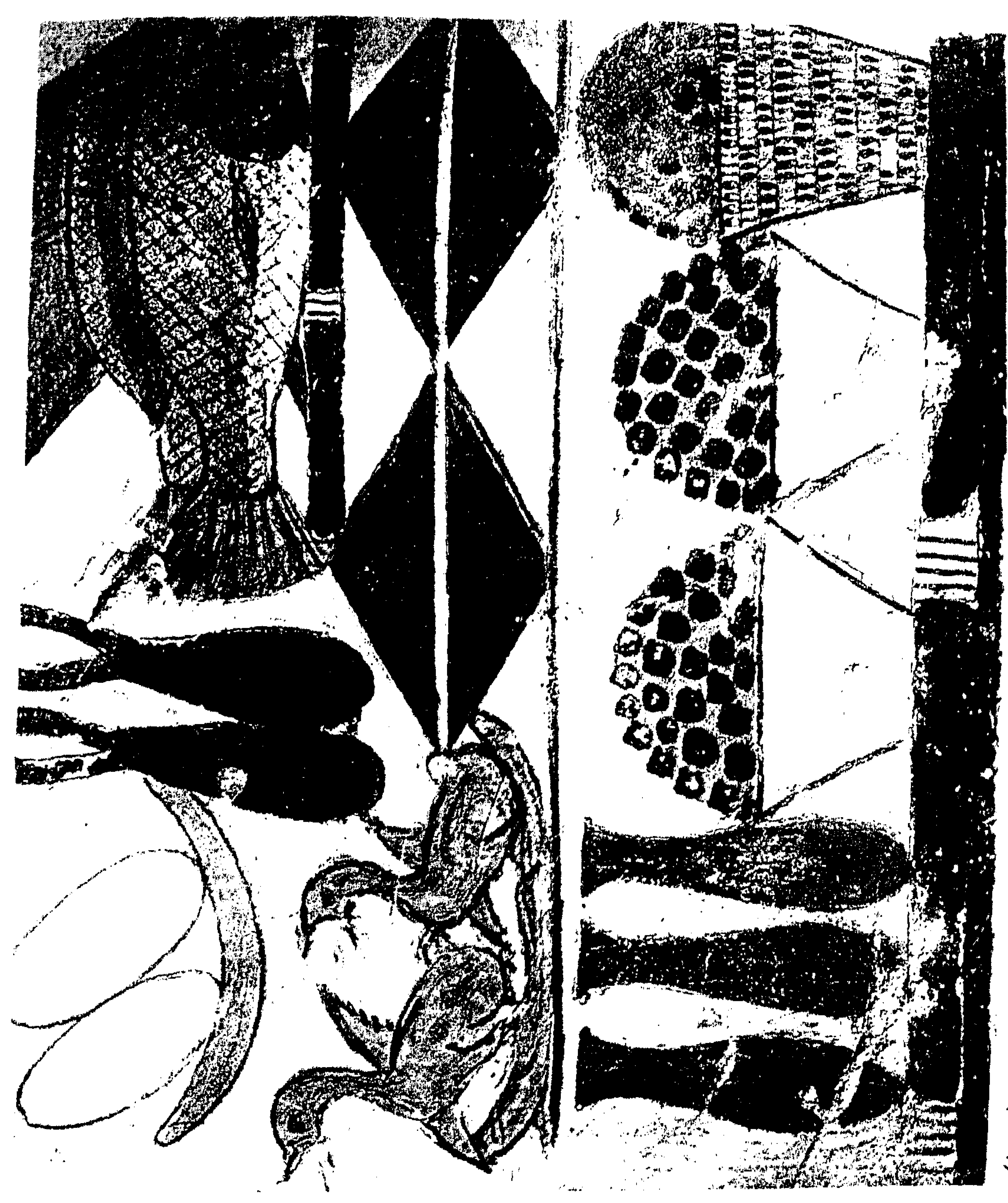
شكل (١٠٦)

كثيرة من اللون، أما ندا فوضع إلى ثوب الفتاة لمسات من البني لأضفاء الشفافية فــوق الجسم وكذلك لاضفاء تناسق لون وتسريحة شعر الفتيات الثلاث تماثل ما اعــتاد علــى تصــويره الفنان المصري القديم، والفتاة الثانية والتي تقف خلف الأولى تحمل فوق رأسها ثلاث سمكاً مصفوفين رأسياً بوضع لا يمكن حدوثه في الواقــع وإنمــا يتشابه علنيا مع ما رسمه المصري القديم شكل (١٠٧)، وطريقة رســم الأطعمــة لا يخفي شكل لعنصر ابدي يليه مكان هذا سائد عند المصري القديــم مكــان إذا رسم منضدة عليها فاكهة واجهة نجدها مرسومة شكل جانبي وفوقها الفاكهة والأطعمة مرصوصة بشكل راسي وكأنها معلقة في الهواء.

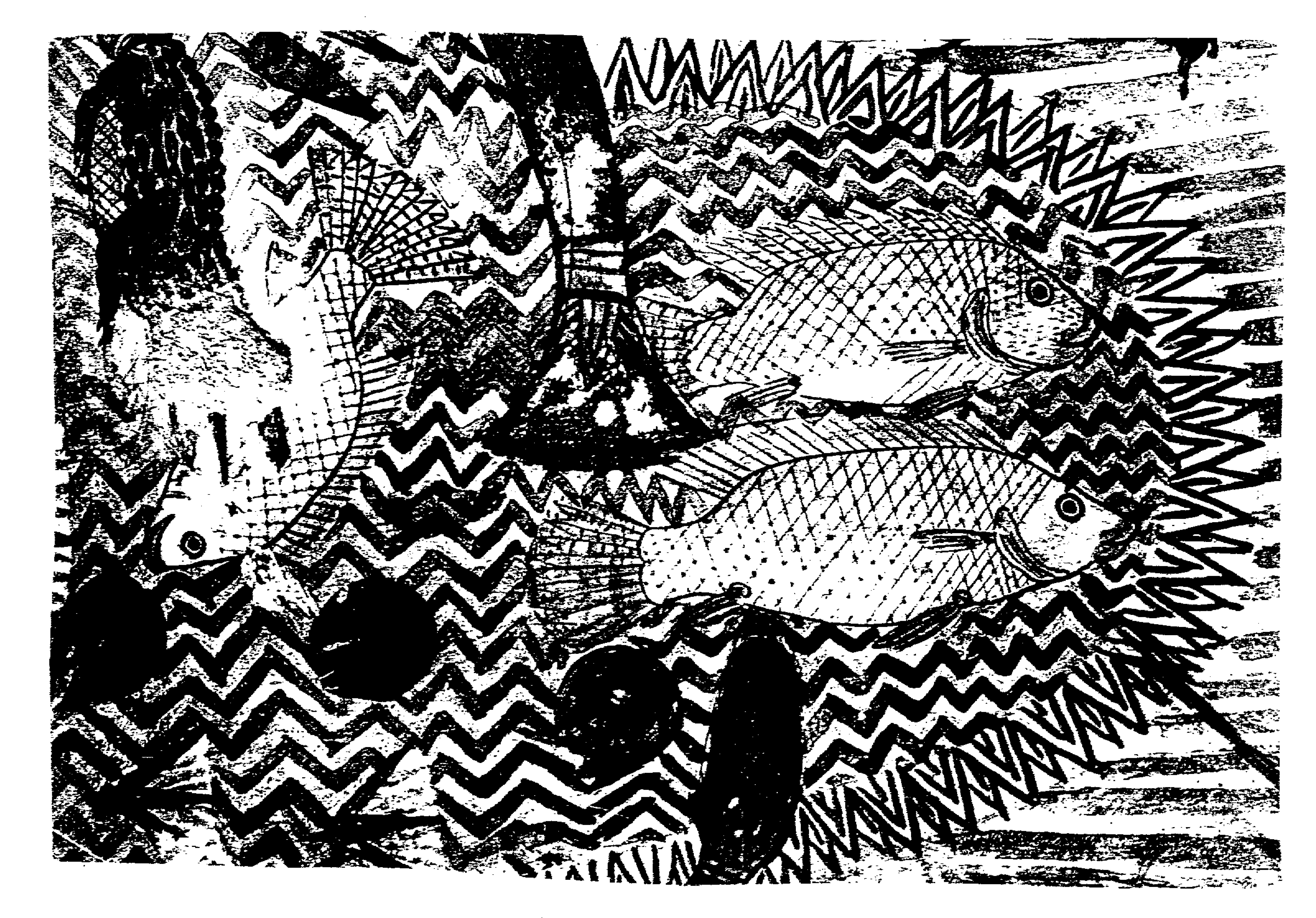
حيــث نجــد الأطعمة مصفوفة الواحد تلو الآخر بالشكل الذى يوضحها وليس بوضعها المنظورى السليم كذلك فالآنية التي حملن بها السمك لا تخفي ايا مــن أجــزاء فهو يظهر كلية، كما نلاحظ في شكل (١٠٨) وهي تفصيلة توضح طريقة رسم السمك عند الفنان المصري القديم.

ووجــة الفتاة مرسوم من الأمام عكس باقي أجزاء الجسم المرسومة من الجانب وترتدي زياً أزرق اللون أما الشخصية الثالثة في اللوحة فجسمها ورأسها مرسومان من الأمام ماعدا القدمين وهذا من سمات التصوير الفرعوني وترتدي زيــاً أزرق يخفــي زراعاها كما ترتدي فوق راسها واشاة ووجهها غير واضح المعــالم فيــبدو وأنها ترتدية ليخفي معظم وجهها وقد اعتادت السيدات قديما في الأحــياء الشعبية على لبس مما يعرف بالبيشة وهي تخفي الانف والفم ولا تظهر ســوي العيــنانة. وتحمل الفتاة الثالثة أيضا ثلاث سمكات مصفوفين بنفس شكل السمك عند الفتاة الثانية والسمكة كرمز تعبر عن مقاومة الجسد وترمز للخصوبة والــتكاثر والرغــبة فــي زيادة النسل والأنجاب وزيادة الرزق وقد اهتم الفنان الشعبي برسم السمكة كرمز في كثير من أعماله باعتبارها تعويذة أو تميمة.

ويــرى فــرويد أن بعض الرموز لها علاقة وثيقة بالجنس فمثلاً صورة الفــتاة التــي يحيط بها سمكتان ورحلاً يدق على صدره تشير إلى رغبة كامنة



شكل (١٠٧)



شكل (١٠٨)

لإمـــتلاك الفـــتاة ووضــــع السمكة يجوارها يعبر عن اشتهاء النسل الفنان تتشابه كثيراً مع المعني الذى ارادة من استخدام لعنصر السمك في اللوحة.

إن الـــتعويذة أو الاحجـــبة تستخدم في العهود البدائية للحماية أو اصابة العدو بالشر والتعويذة تبين اعتماد الإنسان على القوي الخفية والغيبيات وتسخيره لهـــذه القـــوة عن طريق الأحجبة والتعاويذ وفي هذه اللوحة صور ندا مساحة لا تظهـــر الخامة المصنوعة منها فوق خلفية من درجات مختلفة من الألوان وتبدو كمـــا لـــو كانـــت لمنظر طبيعي مرسوم به أرض ومباني وانعكاساتها في بحيرة صـــغيرة والوقـــت هـــو ســـاعة الغروب لان لون الحياة ضارب في الحمرة أما الـــتعويذة نفسها التي صورها ندا شكل (١٠٩) فقد رسم في أسفلها فتاتان كل فتاة مســـتلقاه عكـــس الأخرى وتبدو كما لو كانت كل منهما عبارة عن دمية عروسة كما أيهما تشبيها بعضها البعض كما لو كانوا تؤامتان العروسة لمنع الحسد ومن العـــادات القديمـــة فـــي الريف والمناطق الشعبية أن يقومون بصنع عروسة من الـــورق ثم يستخدموا ابرة أو دبوس أو أداة لها سن رفيع ويقومون بغرز الدبوس فـــي نفـــس العروسة مرتان في كل مرة كرمز للعينين وتكرر هذه العملية كثيراً حســـب معارفهم والأشخاص الذين يعتقدون أنهم قاموا بالحسد فيذكرونهم بالأسم عـــند غـــرز الدبوس في العروسة وبعد أن ينتهوا من ذلك يقومون بحرقها أمام الشـــخص المحسود ثم يقومون بتلطيخة بالسناج الناتج عن الحرق في يده وقدمه اليمني وكذلك في جبهته وبهذا يكون قد تم شفاؤه من الحسد.

كمـــا أن العروسة الخشب تستخدم للوقاية من الحسد بتعليقها على الباب ورمز العروسة في حد ذاته يرمز للحنان وعروسة المولد بنظرتها الجانبية تشير إلـــى اللهفـــة للقـــاء الحبيب والورود والزينات عليها ترمز لرحيق الحياة وتوجد عروســـة الجـــامع وهي تعلو كرانيش المسجد العلوية وتشير إلى السمو ويحتمي خلفهـــا الجـــنود مـــن الاعداء كما توجد العروسة الجلد وهي تستخدم في القوات



شكل (١٠٩)



شكل (١١٠)

المسـلحة وترمـز للمذنبين والأثمين وهي على شكل الصليب المرتبط بالتعذيب ويقوم المذنب بتلقي جزاءه من الجلد بعد ركوبه عليها في مراسم عسكرية.

ومرسـوم أعلى الفتاتين طائر بحجم ضخم وهو في حالة حركة وتأهب وملـون بلـون بنـي داكن وهو اللون المسيطر على الصورة أما الفناتين فلون جسـدهما ابـيض مـع لمسات من الأخضر الفاتح بما يوحي بالسكينة والهدوء والتكويـن فـي مجملـة يبدو فيه تأثيرات من الفن المصري القديم حيث توزيع العناصـر رأسياً وعدم الاهتمام بالمنظور وسواء في رسم الفنانين أو في توضيح العمـق فـي اللوحـة فيما عدا بعض العمق في أعلى اللوحة حيث توجد الخلفية وراء اللوح المرسوم عليه موضوع التعويذة.

فـي العصـور القديمـة استخدموا الأحجار وخاصة الأحجار الخضراء والتي ظنوا أنها تهب الحياة وتجددها لذا وضعوها في أفواه الموتي كما ارتبطت بخـيال المصـري القديـم فابـتكر العديد من الأشكال كما استخدموا العديد من الأشـكال كالجعران شكل (١١٠) والذى استخدموه كتميمة لحمايتهم من الشرور كما توجد تمائم على هيئة ساق بردي أو علامة الكا مجموعة الحيوانات المقدسة مـثل البقرة وعجل أبيس والتمساح والقرد والقط والضفدع ورأس الثور والصقر وأجـزاء مـن جسـم الإنسان كاليد سواء مقبوضة أو مبسوطة والذراع والساق والأذن والعـيون وقـد اكـثر المصريين من لبس التمائم عسى أن تحميهم من الشـرور التميمة المرسومة هنا شكل (١١١) هي عبارة عن عروسة ذات رأس كبـير وشـعر قصير وجسم صغير وليس بها أي تفاصيل أنثوية إلا شعرها وما يوحي به شكلها الخارجي وهي مرسومة بلون بني محروق وقد ارتبط هذا اللون بالأرض والزهد ونحن نشعر أن هذه التميمية هي مصدر وحي وإلهام حسب ما تثيره من معاني.

وقـد اتخـذه بعـض الأقباط كرمز للبعد عن مباهج الحياة والتكفير عن السـتينيات واللون البني بشكل عام هو لون وقور وقد استخدمه ندا كلون للتميمة



شكل (١١١)

لكــي نضــفي علــيها اللون بغض القدسية أيضا نظرة العين الخافتة الكثير من الرهــبة والقــوة كذلك فقد رسمها ندا ولونها بطريقة توحي بأنها تمثال حيث أنها غــير مكــتملة الأطــراف وهذا لا يحدث ألا في حالة الأعمال النحتية فمن هنا استطاع أن يقودنا إلى أنه لا يرسم شكل واقعي وإنما هي تميمة ربما يتفاءل بها البعض أو يتشاءم والخلفية في هذا اللوحة ملونة باللون الأبيض وهو رمز النقاء والاستنارة الروحية ونحن نشعر في تميمة ندا أنها تحمل قوة خارقة للطبيعة كما هو الحال عند الفنان البدائي والذى ارتبط لديه السحر مع الدين.

وفــي غرب افريقيا يصنعون نموذجاً لتمثال خشبي مطلي ويستخدم بعد ذلك في حفلاتهم والتوتم عبارة عن تمثال لشكل سواء كان حيوانا أو نباتا تختاره كل قبيلة حسبما تحب ويكون هذا الرمز معبراً عنها ومن الممكن أن يمثل تعاويذ ســحرية خاصة ويقدسونه حيث يعتقدون أن الأرواح تسكنه مع احتوائه على قوة روحــية تسمي مانا وهي قوة خارقة تكون ذات مصدر ايحاء بهم وتعتبر التوائم مقــترنة بالخــير أو الشر حسب ما يحملونها من معاني خاصة وقد كانت معظم القــبائل البدائية تتخذ من الحيوانات المختلفة شعاراً لها حيث أنهم كانوا ينظرون إلــيها يضــيقها فــرداً منهم لا تنفصل عنهم وكانوا يدرسون صفاتهم جيداً بحكم ارتباطهم الشديد بالطبيعة بالإضافة إلى الإنسان نفس.

والإنســان البدائي يصنع هذه التوائم في محاولة منه للسيطرة على بيئة وحمايــة نفســه من النهوض المحيط به في لذا نجده يجعل من فن وسيلة لجلب الــنفع واتقاء الشر إلى جانب الأغراض والممارسات السحرية وهي تجسد أفكار غامضة عن الكون الذي حوله والالهة والكائنات العليا التي يذهله التفكير فيها.

يشــكل الــرجل والمرأة ملحمة قديمة هي قصة حب مصرية وأصبحت رمــز لمشاعر الحب القوية وقد صور الفنان الشعبي حسن ونعيمه حسب العصر الــذى يعــيش فيه ففي شكل (١١٢) نلاحظ أن الفنان الشعبي جعل حسن يرتدي الطــربوش وجلــباب وفوقــه بــالطو أما نعيمة فيرتدي ثوباً عادياً وهي قدميها



شكل (١١٢)

الخلخال الشعبي المعروف والذى كان يعتبر بمثابة الشبكة للعروسة وهما واقفان فـــي قـــار وعظمـــة والرجل والمرأة يمدان أيديهما كل خلف الآخر كدلالة على الحـــب المتـــبادل بينهما كما نشعر بالحماية والأحتواء من الرجل للمرأة ومبادلة نعيمة لحسن بنفس احاسيس الدافئة.

أمـــا في لوحة الفنان ندا شكل (١١٣) فنرى تغيير كبير في صورة حسن ونعـــيمة حيـــث نلاحظ أن نعيمة قد رسمت بحجم كبير بالنسبة لحسن والذى يعد بمـــثابة القـــزم بجوارهـــا فالمرأة هنا هي التي تسيطر وهي التي تشكل العنصر الرئيســـي فـــي اللوحـــة أما الرجل فذو أطراف قصيرة وهو عكس مكان يفعله المصري القديم من حيث رسم للرجل اكبر من المراة ولكن التكوين نفسه يتشابه مـــع طـــريقة توزيـــع التكوين عند المصور المصري القديم وتوزيع الزخارف والـــرموز والتـــي تشـــبه الـــرموز الهيروغليفية وطريقة توزيعها مع العناصر المرســـومة ونســـتطيع أن نتبين ذلك بوضوح في شكل (١١٤) وهو عبارة عن رسم حائطي يصور الملكة نفرتاري زوجة رمسيس الثاني تقدم القرابين ونلاحظ في اللوحة طريقة توزيع الكتابات واستخدامها كعناصر زخرفية كما أنها تستخدم للمســـاهمة فـــي اتزان الأشكال وتعتبر الأعمال التي وحدت في مقبرة نفرتاري مثالاً لتناسق الألوان والتعبير عن الرشاقة والحيوية وحسن ونعيمه في لوحة ندا يشكلان حواراً متبادلاً.

وكذلك مع الخلفية والزخارف وتعتبر طريقة رسم حسن ونعيمه متشابهة مع الفنان البدائي.

فـــنلاحظ في شكل (١١٥) نجد أن الفنان البدائي يرسم التفاصيل الداخلية للعناصر المرسومة وكذلك رسم ندا حسن ونعيمه وكأنها يشفان ما تحتها.

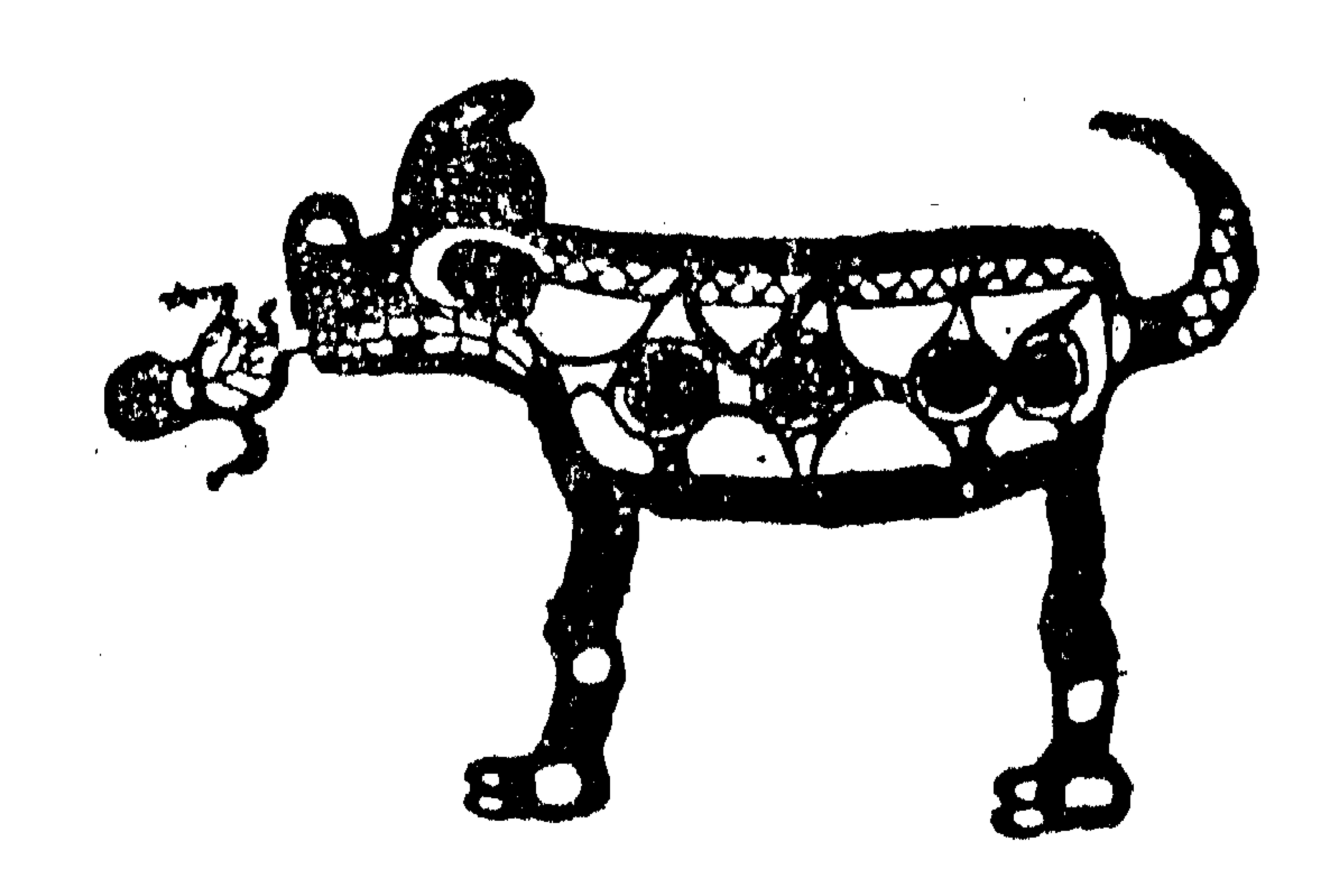
أن علاقة الحب بين حسن ونعيمه من منظر ندا هي علامة غير متكافئة فـــيها اسقاطات للأحداث السياسية الموجودة حينها في مصر حيث نكسة ١٩٦٧ والتـــي أصـــابت الجمـــيع بالأحباط واليأس فندا والجزار كان مرتبطان باحداث



شكل (١١٣)



شكل (١١٤)



شكل (١١٥)

عصــــرهما وبالتغييرات السياسية التي تحدث حولهما فكان لابد وأن ينعكس هذا في أعمالهما.

ويعتــبر شكل (١١٦) لوحة الليل والنهار هذه اللوحة من اللوحات التي تأثــر فــيها نــدا بشدة بالفن المصري القديم فيظهر في اللوحة الميل الشديد إلى التبســيط والاختزال وقد قسم اللوحة إلى اثنين من المستطيلات الطولية النصف الأول باللون الأبيض المخلوط بالطوبي ولأوكر ومرسوم عليه تمط متسلل بلونه الهــادئ من نفس ألوان الخلفية ولكن افتح قليلاً فالكاد نراه فاخذت العناصر نفس أهمــية الخلفــية والنصــف الآخر من اللوحة آخرة شريط من نفس اللون الفاتح ويــتخلل الخلفــية الفاتحــة شــريط طولي من اللون الأسود مرسوم به مصباح كيروسين يبدو بعد امعان النظر فيه.

كمــا لــو كــان يمــثل وجه تمثال لأحد الفراعنة والجسم واليدان حتى الكوعين فوق بعضهما وفي أسفل الشريط الأسود تظهر بعض الزخارف الأفقية البسيطة ومصباح الكيروسين من العناصر ظهرت في كثير من أعمال ندا الفنية وهــو هنا يظهر في الظلام بضوء الخافت ليبدو بعض هذا الظلام وقد اخذ اللون فــي هــذه المــرحلة التــي تأثر فيها ندا بالفن المصري القديم إلى الاتجاه إلى المضــمون الرمــزي واعتمد أعلى لونان فقط ولكن مع بعض التدرجات اللونين البسيطة وهو في أعماله يضفي عليها طابعاً مصرياً أصيلاً.

وفي شكل (١١٧) لوحة تأمل للفنان عبد الهادي الجزارتوحي اللوحة بأنها لاحــد المشايخ أو الدراويش وعندما ندقق النظر تبين أن اللوحة لسيدة وبعد ذلك نكتشــف أنها زوجة الفنان ولكنه رسمها وأسبغ عليها من عناصره التي يفضلها وهــي جالسة على كرسي في وضع جانبي ترتدي زياً ابيض فوقه عباءة سوداء وقــد ســاعد اللون الأبيض في التأكيد على الوجه وابراز الشكل عن الخلفية كما يتخلــي الخطوط الرأسية بحركة الجسم المشوقة واكد على المعني الرمزي للخط الرأســي بحــركة الرأس المرفوعة في اباء وعزة وقد تأكد الخط الرأسي بخط



شكل (١١٦)



شكل (١١٧)

العباءة السوداء ثم الدلاية الملونة الساقطة من على الرأس وفي آخرها دلالية ذهبية عليها لفظ الجلالة (الله) وصنعت تناغماً في المساحة السوداء كما اخذت العين إلى اسفل مرة أخرى وبذلك تحقق التناغم بين الخط الرأس والمنحني أما الأفقي فقد مثلته خطوط الزخرفة في الخلفية واستخدم الجزار فيها الخط الملون وقد ساهم خط ذراع الكرسي المائل في التأكيد على المنظور وكذلك اخذت عين المشاهد إلى داخل اللوحة وأوقفت اليدان اندفاع خط ذراع الكرسي وصنعتا ثقلاً واتجاها مغايراً لحركة الكرسي وبالتالي وجهت العين إلى العنصر الرئيسي في اللوحة وهو الشخص المرسوم وقد رسم على ذراع الكرسي وجوه بأوضاع محسوبة فنجد الأول من جهة اليسار قد رسمت قبلة سمكة اتجاهها ناحية اليمين لتوجه العين إلى اليمين والوجه مرسوم في المواجهة ثم شكل مربع ثم شكل وجه من الجانب فيجعلنا نتجه باعيننا إلى اليمين ويحاورة وجه نظر إلى اليسار حتي يساعد على ايقاف حركة العين من الاندفاع الشديد ناحية اليمبن مع الخطوط الرأسية للوحدات الخشبية للكرسي وترتدي في يدها خواتم متعددة وأسورة ذات فصوص زرقاء ولون اليدين أغمق من لون الوجه بما يوحي أن هذا الوجه الجميل كان مغطي أي أن هذه السيد لا تكشف وجهها ولذلك فيديها لونهما داكنة أكثر وبعد الخط الدائري للأسورة نجد خط رأسي صغير ثم خط منحني ولكن عكس الخط المنحني للأسورة وهذا الخط الدائري هو لمسبحه تساعد في التأكيد على الملامح الدينية لهذه السيدة.

ونأتي للوجه وهو مرسوم بمنتهى الدقة والبراعة ويؤكد بنظرة العين والأحساس البادى على الوجه على التأمل مع المصحف والذى استخدمه الفنان ليوجه العين إلى داخل اللوحة ويساعد على وقف اندفاع الخط المائل لذراع الكرسي.

الخلفية مقسمة إلى مستطيلات افقية ومزخرفة وهما عبارة عن مستطيلان ومستطيل ثالث غير مكتمل وهو هام ليعطي ايهام بان الفراغ فوق

الــرأس اكبر عن طريق امتداد الخطوط لأعلى دون اكتمالها والإضاءة تأتي من يميــن الصورة أي مواجهة للموديل وهي تظهر بشدة في اللون الأبيض الناصع الــذي يحــيط بهــا وظل المسبحة وظل اليدين والكرسي وقد ردد الفنان اللون الأســود فــي الشعر وكذلك في الخطوط المحيطة بالعناصر إلى جانب المساحة السوداء الكبيرة في العباءة التي ترتديها وقد استخدم الفنان اللون الأحمر بصورة محســوبة تمامــا في لون الشفاة وفي مساحة صغيرة جدا في الدلاية على رأسها حــتى يــرددة فــي اللوحة دون أن بتوازن الكتل المرسومة والتكوين في مجملة راســخ ويجمــع بيــن معاني الشموخ والتصوف إلى جانب التأمل الواضح على وجهها.

الغــرباء شــكل (١١٨) اللوحــة عــبارة عــن بورترية لشخص يضع المســاحيق علــى وجهة مثل مهرج السيرك وبشكل المساحيق قناعا يخفي خلفه همومــة التــي تتضح من نظرة عينية ويرتدي طاقية تشبه القرون وكأنها دلالة علــى خشــوعة وســلبيته وعليها رسم لثعبان بما يوحي به من معاني سيئة في الضمير الإنساني ويؤكد على عجز الرجل وسلبيته الحلق الذى يرتدية في إحدى أذنــيه والوجوه مرسومة في أقصى يسار اللوحة في مساحة تشكل مع المساحة الأخــرى نســبة ذهبــية وكذلك مساحتي الخلفية يمين الصورة وجه من الجانب (بروفــيل) ولكنه وجه بدون مساحيق وبدون وجود ما يخفي به رأسه إنه يوحي بــان ملامحه لنفس الشخص وكأنه ينظر إلى ذاته وهو مندهش ويتساءل من هذا الشخص المغطي بالمساحيق ؟ اهو أنا ؟

وتحقــق الخلفية ذات اللونين الأسود والأبيض تناقض وتضاد بينها وبين الوجــوه المرســومة فالوجه الأبيض خلفه مساحة سوداء وغطاء رأسه الذي يقع أمام الخلفية البيضاء. وعلى الخلفية رسوم لبعض الزخارف وهي بالخط الأبيض الرفــيع جــداً على الأرضية الداكنة وبالخط الأسود والبني على الخلفية الفاتحة وهــو خــط رسم بالفرشاة لذا فسمكه يختلف نتيجة لحيوية الفرشاة والأضاءة في



شكل (١١٨)

اللوحـــة داخلـــية تنـــبع من داخل العمل نفسه كما توجد لمسات من الفاتح تصنع تجســـيماً على غطاء رأس الرجل وهذا الفاتح ناتج عن ضوء جانبي لا يظهر له أي تأثير في اللوحة سوي في هذا المكان فقط.

الـــرجل والقـــط شـــكل (١١٩) اللوحة عبارة عن تصوير رسمة الفنان لصـــديقة الـــناقد ايمـــيه ازار ولكنه هنا ليس مجرد تسجيل لصورة شخصية أو لملامـــح الشـــخص المرسوم وإنما تطرق الموضوع إلى العناصر والرموز التي أحـــبها الجـــزار مع تكوين متميز هرمي الطابع قاعدته هي السور الخشبي وهو اسلامي الطابع المرسوم ويشكل مستطيلاً على اسفل الصورة وهو ملون بدرجة بني قاتمة وأهتم الجزار بالتجسيم فيه عن طريق الظل والضوء الساقط عليه.

وقـــد صـــنع ترابط بين المستطيل الصغير المتبقي اسفل الحاجز الخشبي عن طريق رسمه لسلسلة صغيرة تساعد على ترابط أجزاء اللوحة.

ويمســـك الـــرجل بالحاجـــز الخشـــبي فاليد اليمني تقبض على منتصف الحاجز من جهة اليمين اسفل القط المرسوم أما اليد الأخرى فتستند على الحاجز مـــن أعلى وبذلك تشكل اليدان تنوعا في الحركة عن طريق اختلاف مكانهما ثم نجـــد القط الواقف فوق السور الخشبي بوجوده القوي ويأخذ نفس أهمية الشخص المرسوم ونظرة المتجه نحونا وهو ملون بلون أزرق يشبه اللون الأزرق الشعبي المســـتخدم فـــي تلوين الخمسة وخميسة وغيرها من العناصر المصنوعة من الخـــزف ومطلـــية بـــالطلاء المعدنـــي المسمي بالجليز كما استخدم في العصر الاســـلامي فـــي تلوين الأطباق والمشكايات وزخرفتها وقد استخدم الجزار هذا اللـــون الأزرق ولكـــن بدرجـــة أغمـــق لتتناسب والمعني الذى أراده من الوقار ولاضفاء بعض الحزن يتناسب مع ما يظهر على وجه صديقة ويظهر في ولون ملابســـة السوداء والتي ترمز للحداد والاحتشام والرزانه وربما أراد بهذا اللون إضـــفاء صـــفة غـــير واقعية على القط الذى يشبه القط الفرعوني والذى ارتبط بـــاللون الاســـد وارتـــبط عند الفراعنه بالروح وقوة الشمس كما ارتبط بالسحر



شكل (١١٩)

والشر وهو مرتبط عند العامة بالسحر جتي وقتنا الحاضر كما أن له من صفات الوداعة الكثير حيث انه حيوان اليف، ومرسوم على صدر الرجل حيوان غريب ويـــرتدي حليـــته عبارة عن دبوس معلق اسفل الذقن والوجه والملامح محددة بـــاللون الأسود والخلفية مقسمة إلى مساحتين مستطيل علوي يتشابه مع المساحة الموجــودة اســفل الصورة وملون باللون الأخضر الأزرق وبه بعض الزخارف والـــنقوش بلون فاتح أما المساحة الأكبر من الخلفية وملونة بدرجات من الأحمر والبرتقالي وعليها رسم لقناع مع بعض الزخارف البسيطة.

ويعتـــبر اللـــون الأحمـــر والبرتقالي من الألوان الساخنة والدافئة والتى أضـــفت حيوية على التكوين الصارم فالتكوينات المثلثة تعطي إحساس بالرسوخ وصـــلابة الكـــتلة ومـــن الواضح أن الجزار لـــه دراية كبيرة ودارس الصياغة التشـــكيلية فنلاحظ أنه من المعروف في التكوينات المثلثة أن تكون القاعدة ذات لـــون داكن ورأس المثلث بها مساحة صغيرة داكنة وهذا ما نراه في هذا التكوين مـــع التأكـــيد على الشخصية من خلال اللون الفاتح والساخن في الخلفية والذى يؤكد على الشخصية ذات اللون الداكن.

وفـــي شـــكل (١٢٠) صـــور الجـــزار السد العالي وعبر عنه في هيئة بورتـــرية لشخص يحمل معاني العزيمة والأصرار والتحدي وهو يمثل الإنسان المصـــري بشموخة وكبريائة ويصور الفنان بناء السد العالي والآلات والمعدات تملأ المكان وتخيل الإنسان المرسوم العديد من الآلات والتي تشكل هيكله جسمه والمنظور القوي هو أهم ما يميز اللوحة واللون عبارة عن درجات من الأخضر المزرق والبني ويجئ اهتمام الفنان بالسد العالي بعد زيارة قام بها للسد.

وقـــد رسم ندا عدة موضوعات تشمل مسيرة التعمير وأفريقيا وفي لوحة مســـيرة التعمير صور ندا الإنسان المصري وهو واقف بشموخ وكبرياء وحوله البـــناء فـــي كل مكان مثلما صور الجزار وفي أفريقيا يعبر عن الصمود ورسم رجـــل وإمـــراة مرتبطان بذراع واحدة للتعبير عن الاندماج والالتحام بينهما فقد



الشكل (١٢٠)

اصبحا شخص واحد وتتشابه الألوان التي استخدمها ندا في اللوحات وبتلك التي استخدمها الجزار حيث درجات البني والاخضر فالبني هو لون اللطمي رمز الخير، أما الأخضر فهو رمز النماء وكلاهما لجأ إلى الاستطالة في جسم الإنسان والمبالغة فيه حتى نشعر بالثقة التي يشعر بها الإنسان المصري فحجمه العملاق يوضح لنا شخصية ذات العزة والكبرياء.

القيد والزمن شكل (١٢١) يوضح الجزار في هذه اللوحة بشاعة الموت وقسوة الشيخوخة ويصور الموت وكأنه حيوان خرافي يخرج من ساعة ضخمة فالمسألة هي زمن وهو مرتبط بالإنسان بسلسلة قوية لافكاك منها في انتظار لحظة النهاية[١] والحيوان الخرافي هنا يمثل خطاً رأسياً يقطع الخط الدائري للساعة وهو بذلك يضع حداً للانهائية التي تعبر عنها الدائرة كما يعبر من توقف الزمن بالنسبة للسيدة الجالسة وقد رسمها الفنان وهي يخرج عن رأسها الاشواك وكأنها أصبحت بنته جافة جرداء لا يوجد بها إلا الاشواك الجافة وعلى صدرها رسم وجه وفي أسفله أربعة عصافير ترفرف وتصبح وكأنها تصبح معلنة انتهاء العمر وعلى يديها توجد ثمرة طازجة تتذكر بها ما فاتها من عمر حين كانت شابة وصغيرة كما تجلس على كرسي ملئ بالخطوط المعقدة المتشابكة كما لو كان يعبر عن صعوبة الحياة وهي تجلس بعد عناء شديد غير عابئة بانتهاء عمرها فيبدو وعلى وجهها الهدوء ولكن حركة يديها توحي ببعض الاضطراب وعلى يسارها توجد ترحيله ربما كانت لزوجها الراحل وفي الخلفية على اليسار رسم الفنان إحدى لوحاته التجريدية وفي المنتصف اكتفي بشكل البرواز حتي لا يصنع تشويشاً مع راس السيدة ونجد رمز الكف الذى استخدمه الجزار في كثير من أعماله معلق جهة اليمين ثم نجد صور معلقة غالباً لها في عرسها والحائط خلفها مقسم مستطيلات أفقية عليها زخارف اسلامية وقرآنية والضوء في اللوحة غير واضح وهو يأتي من الجهة اليمنى ويعطي تجسيم طفيف في العناصر

---

(١) د. صبحي الشاروني : الجزار ، ص١٣٦.



شكل (١٢١)

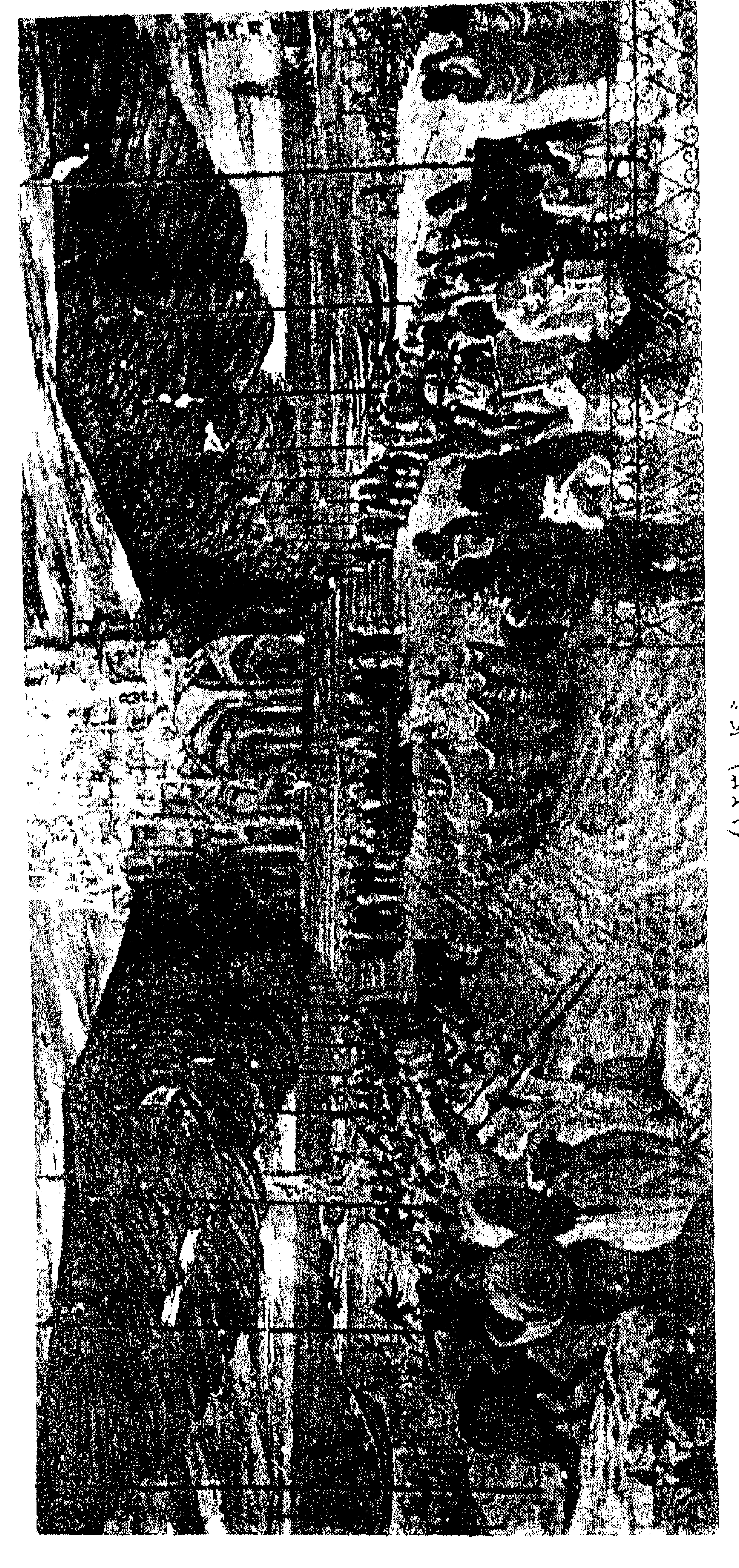
المرسومة أما السيدة وهي العنصر الرئيسي في اللوحة فالاضاءة عليها تبدو كل لـــو كانــت أمامية تسطح الشكل فيما عدا الظل الذى تلقيه القدمين على الأرض والــذى أظهــر اتجاه الضوء دون أدني تجسيم على القدمين والأكتفاء في اللوحة بدور الخط في توضيح التفاصيل الموجودة.

وفـــي شكل (١٢٢) غريبان دخول الآلات والمعدات في لوحات الجزار بصورة كبيرة وقد صور في هذه اللوحة شخصان يرتديان ملابس لا تتناسب مع العصـــر الذى نعيشه وكأنهما آيتان من زمن سحيق ملابسها ووقفهما كما لو كانا مـــن الـــرومان القدامي و لاتخلو ملابسهما من لمحة حديثة حيث يرتدي احدهما رســـماً رمـــزياً لحيوان ويقف بجوارهما حيوان يشبه الكلب أو الخروف وجسمه ملـــئ بـــالمعدات والأدوات وكأنه كائن آلى وينظر الرجلان إلى الكم الكبير من الآلات والـــتروس والتي تحيط بكل مكان حولهما وهما مدهوشين وتجئ وقفتهما علـــى درجـــات السلم وكأنهما طائرين حيث أن اقدامها لا تقف عليه وإنما على حافـــتة وهـــذا ساهم على الشعور بانهما ليس من البشر العاديين والخط في هذه اللوحـــة يتحرك في كل الاتجاهات ويغلب عليه الدوائر والحلزونات وكما يعطي إحســـاس بالانهائـــية والخـــط الرأسي للمبني يعطي كنوعاً وتأكيداً للأشكال كما يوضـــح المنظور.. الذى حرص عليه الفنان برسمه لمباني المدينة بحجم صغير فـــي الفضاء الفسيح المصور في الخلفية فبالرغم من صغر حجمها إلا أن الفنان قد استغل المساحة بصورة تعطي عمق فراغي كبير خلف الأشكال والرجلين في وقفـــتهما وهمـــا بحجم صغير يؤكدان على معني الغربة بوضوح حيث يشعران بالضآلة من كل مما حولهما.

وفي شكل (١٢٣) السلام تعتبر هذه اللوحة تلخيصاً لكل المراحل السابقة وتجمـــع بيـــن كـــل شخصياته فنجد رجل الفضاء والعمال والأطفال والفلاحين والقواقع ومعظم المفردات التي استخدمها في لوحاته السابقة كما يعبر عن حلمه بالســـلام الذى يغلف حياتنا وقد رمز له بهذا المبني الضخم ذو الاجنحة العملاقة



شكل (١٢٢)



شكل (١٢٣)

والتـــي تشـــكل الثلث العلوي للوحة وعلى جانبيها اعلام الدول المختلفة ترفرف وتـــتجه خطوطها إلى داخل اللوحة في العمق لتؤكد على المنظور القوي والذى يؤكده حجم الأشخاص المرسومين واللوحة تعبر ليس فقط عن السلام وانما تدعو نهضـــة شاملة في كل المجالات في الفن والتعليم والصناعة والفلك وغيرها من مجـــالات الحـــياة فقـــد ضـــمت اللوحة عالم البحر والقواقع والشخوص الشعبية والمفـــردات المحببة إليه كالقط والحصان وإنسان الفضاء وعناصر التقدم العلمي كل ذلك قد مزجه في مظاهرة فنية فريدة يظلاها جناحان عملاقان يبدوان كأنهما يحتضـــان حلم الإنسان الخالد بأن يحيا في حب وسلام كما ألفت اللوحة بين فكر الفـــنان الـــنازع للخـــيال وبيـــن التعبير عن قضايا الساعة وقد كانت دول عدم الانحـــياز تســـعي إلـــى خلق عالم ينبذ الحروب، ويسودة السلام ويمارس فيه كل إنسان حقه في الوجود والعمل كما يجد فيه الفنان.. فرصته في الخلق والإبداع"[1] والتصـــميم فـــي اللوحـــة روعي فيه النسبة الذهبية والتي استخدمها فنانو عصر النهضة وكذلك الفنان المصري القديم.

وبالرغم من الألوان الكثيرة المستخدمة في اللوحة إلا أن الفنان استطاع توظيفهما بمهارة وبالتالي كانت متناغمة مع بعضها البعض.

---

(١) د. صبري منصور : مجلة إبداع ، العدد التاسع، ١٩٨٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٢٧.

الباب الثالث

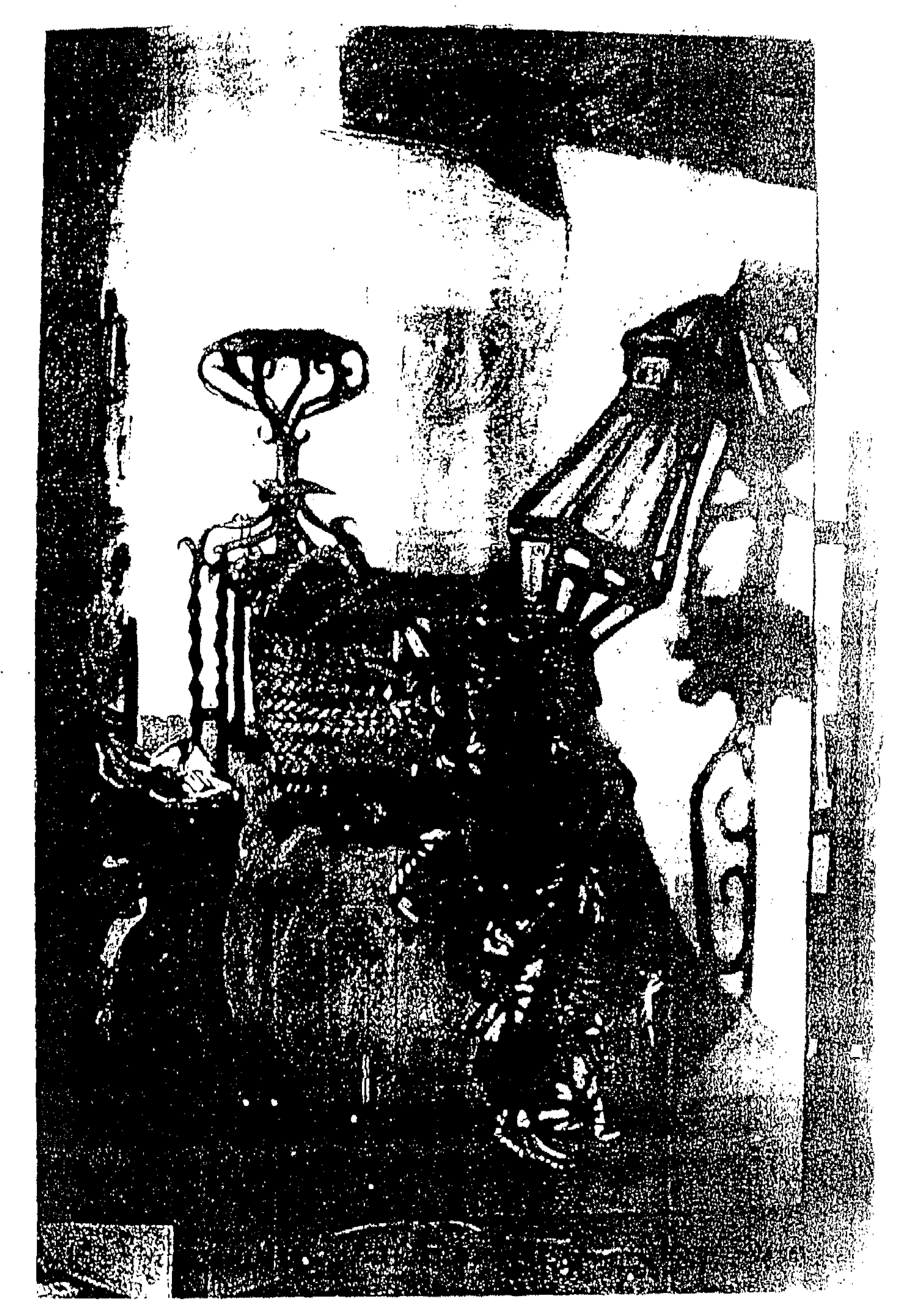
تجربة الباحث

أعمال الباحث الفنية

تأتـــي أعمـــال الباحث الفنية من واقع الحياة المصرية وتقاليدها المختلفة مـــتأثراً بالفـــن المصـــري القديم والفنون الشعبية المرتبطة بالبيئة فنراه يصور الأســـواق والأحـــياء الشـــعبية إلى جانب حب الزخرفة من الفنون الإسلامية مع الاســـتفادة مـــن الخصـــائص الأصـــلية للفـــنون الغربية لذا فقد تعددت محاوره الأسلوبية .

ففـــي شـــكل (١٢٤) نري بعض العناصر المهملة متمثلة في عدة أشكال يمـــثل كـــل عنصر فيها حالة مستقلة ولكنهم يجتمعون في كونهم عناصر مهملة تـــركها أصحابها لأنهم أصبحوا غير ذي نفع لهم ويظهر في اللوحة حالة الشجن التي تغلف العناصر المرسومة وكأن لهم قلب ينبض بالمشاعر.

ويعتـــبر الضـــوء هـــو بطـــل اللوحة ويشكل مع العناصر وظلها حوار تشـــكيلياً مميزاً ، فهي هنا ليست مجرد أشياء قديمة ولكنها اسقاطات نفسية تعبر عـــن مشـــاعر قديمـــة ، أحزان دفينة ، أشياء مهملة بداخلنا غالباً مخزونة لأن الإنسان دائما لا يريد تذكر الأشياء السيئة في حياته ولذا فغالباً ما تتنحي جانبا أو يلقـــي بهـــا بعيدا ، وفي مقدمة اللوحة يأخذنا ظل الفانوس يمين اللوحة إلى أعلي حيـــث نجد رأس الفانوس فنهبط معه إلى أسفل حتي مركز استناده على الأرض فتـــتحرك بصورة دائرية مع قطعة القماش حتي تقاطع الظل مع الحائط ثم تلقانا الخوصـــه فالمنضـــدة الحديدية المشغولة نزولاً إلى علبة الصاج الزرقاء القديمة ذات الانـــبعاجات الكثـــيرة وهي أكثر عنصر إصابة الضرر وقد استخدم اللون الأرزق عـــند المصـــري القديم في تلوين بشرة بعض الآلهة وخاصة أوزوريس وبعدها نتجه مع ظلها المائل فنجد أنفسنا خارج اللوحة وهنا فنحن أمام اختيارين أمـــا أن نســـتريح ونؤثـــر الابتعاد عن هذا الجو المقبض أو تفضل الدخول مرة أخري متجهين مع امتداد الحظ من قمة الفانوس حتي أسفله فيصل إلى خط أخر ، هـــو ظل القماش المزخرف حتي الخط الفاصل بين الأرضية والخلفية فيتحدد



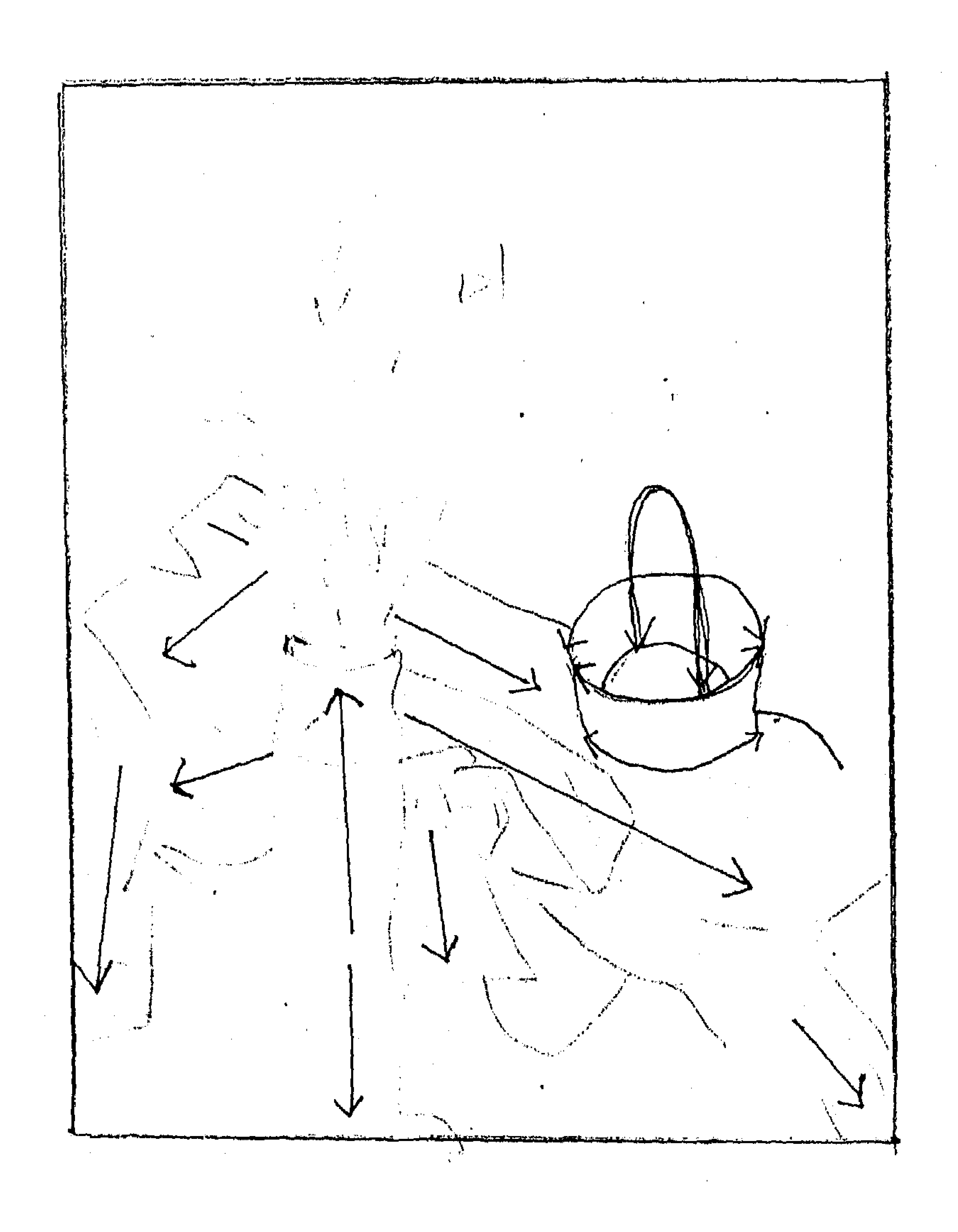
شكل (١٢٤)

لديـــنا مثلـــث قاعدته الخط الأفقي لجانب اللوحة الأيمن ويعتبر هو بداية اللوحة وفلمـــا نجد تكوين يبدأ من الحائط فدائما ما تكون البداية في الأرضية خاصة في حـــالات الطبيعة الصامتة وبالرغم من أن للضوء السيادة في هذا التكوين إلا أننا لا نســـتطيع أن نـــنكر التنسيق الواضح لهذه المجموعة اللونية المتميزة المأخوذة مـــن البيـــئة المحيطة والتي ساهمت مع الضوء في فرص حضور قوي للأشكال المرسومة مع استخدام العناصرُ النباتية في الزخرفة على القماش وعدم الإخلال بالكـــتلة والتأكـــيد علـــى البـــناء الفني وحالة الصمت التي تملأ المكان ، ويعتبر موضـــوع اللوحـــة مـــن الموضـــوعات التي أحبها الباحث وصورها كثيراً في لوحاته.

وقد رسم الفنان عملين باسم أصل وصورة قد قام برسم التكوين مرتين مع اختلاف الألوان ويبدأ مدخل اللوحة من ظل إناء الزهور على الأرضية وهو يمـــثل الظـــل المشـــابة لشـــكل الإنـــاء المرسوم مما يدل على مصدر الإضاءة الصناعية ، فعند الإضاءة الطبيعية تتكون الظلال الغير محددة ، وتتكون الظلال عادة عند سقوط مصدر ضوئي على جسم ثلاثي الأبعاد ويتحقق من خلال الظل المـــنظوري للعناصر كما أنه يساعد على تجسيدها وفي الشكل الأول (١٢٥) ، بقـــي على خطوط الرسم فوق أرضية اللوحة قام بعمل ظلال العناصر ولا يوجد أثـــر لأي لـــون ما عدا لون التوال مع لون أخضر ناصع أسفل العناصر وخلفها وهـــي تشـــكل مثلثا يقع رأسه عند نقطة هروب ضلعية خارج اللوحة ولا يوقف اتجاهـــه ســـوي الخط الرأسي لإناء الزهور مع الاتجاه العكسي للقماش المرسوم علـــى أرضـــية اللوحـــة مكونـــاً خط منكسر يتناغم مع المساحة الدائرة للسبت المرســـوم محققـــا إيقاعا مميزا عن طريق الاتجاهات الخطية المختلفة للأشكال المرســـومة شـــكل (١٢٥-أ) وهـــو تحليل خطي للوحة أصل وصورة ويوضح الاتجاهـــات الخطية المتنوعة والتي ساعدت على أثراء التكوين مع الإيقاع الحر المرتـــب وفيه تتنوع الأشكال المرسوم واتجاهاتها مع الحساب العقلي وقد تحققت



شكل (١٢٥)



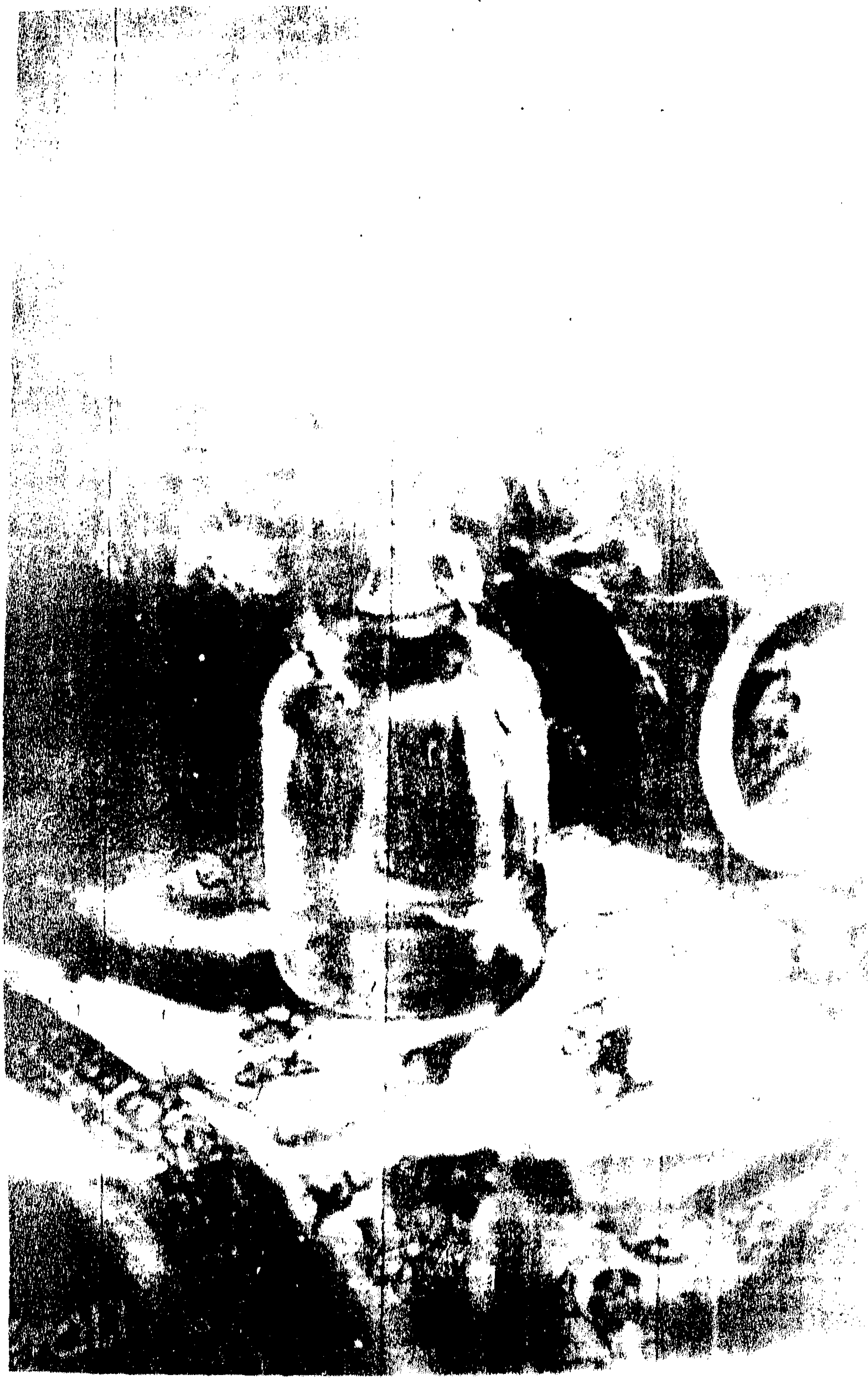
شكل (١٢٥)

الحـــركة فـــي التصـــميم كذلـــك بحركة الظلال المائلة مع المثلثات التي كونتها العناصـــر المرســـومة مكونـــة اتجاهاً نحو مثلث قاعدته مقدمة الصورة وضلعه الأيمـــن خط القماش المزخرف والأيسر خط القماش الأخر مكونا المثلث أ.ب.ج ويقـــع أعلاه المثلث د.هـــ.و وهو يعتبر مركز السيادة في التكوين لأنه العنصر الوحـــيد الملـــون وفي شكل (١٢٥ب) وهو نفس التكوين السابق ولكن بصورته الملونـــة حـــرص الفـــنان علـــى الحفاظ على القيمة اللونية للمساحة الخضراء المســـطحة بالـــرغم مـــن إدخـــال عدة الوان جديدة كالأصفر متمثلاً في زهور الجلاديـــولاس مع باقي ألوان الصورة إلا أن المثلث د.هـــ.و ظل مكونا مركزاً للـــرؤية مـــع الحفـــاظ على إبراز الملامس المختلفة فالزجاج الشفاف له ملمس يخـــتلف عـــن الخـــوص وهكـــذا إلى جانب ظل الإناء الزجاجي المنعكس على الأرض ملقـــيا ضوءاً في أوسطه ناتج عن شفافية الزجاج وفي شكل (١٢٦) نجد الاهـــتمام بـــاللون كقيمة حيوية تؤثر في جماليات التكوين وتشمل الزهور داخل الإنـــاء علـــى عـــدة ألوان مثيرة كالأصفر وقد كونه المصري القديم من أكسيد الحديـــد المائـــي ، كمـــا نجد اللون الأصفر الذهبي وهو رمز الحياة الأبدية مع لمســـات البرتقالـــي والأحمر مع الأخضر في فروع الزهور شكلوا حيوية شديدة في اللون مع طريقة توزيعه وحركة الفرشاة السريعة ودرجات اللون المتآلفة مع الـــزخارف الموزعـــة بتلقائية وحركة الزهور الشفية مما أضفي على هذا العمل البهجة والانطلاق .

وتشـــكل آنـــية الـــزهور مركز متوسط في اللوحة وهي شفافة وبالتالي تـــتواءم مع باقي ألوان اللوحة ولمسات الإضاءة القوية المنعكسة التي تلقي بظلها علـــى الأرضية وينكسر في الخلفية طبقا لقواعد انكسار الظل إذا ما تداخل سطح أخر ذو اتجاه مغاير للسطح الأول فيتجه يسارًا ثم ينكسر فيصبح أكثر رأسيا من وضعه المائل الأول وقد حافظ الفنان على الانعكاس الضوئي والذي يتواجد على الأشـــكال الأســـطوانية فـــي ناحية الظل واستطاع بذلك تجسيم الشكل المرسوم



شكل (١٢٥)



شكل (١٢٦)

والإحساس بكتلته بالرغم من أنه زجاج شفاف ، وقد تحقق العمق الفراغي في التصميم من خلال اللون حيث درجات الفاتح القوية في مقدمة اللوحة مع تنغيمات الزخارف البسيطة إلى جانب الألوان الساخنة للزهور المرسومة وتراكبها مكوناً كتلة من الزهور متنوعة وتضفي حيوية على التصميم وتقع في يمين اللوحة مرآة صغيرة تعكس جزءاً من التكوين فتخلق نوع من التنوع إلى جانب المحافظة على اتزان اللوحة وحتي لا يصبح التركيز بأكمله على العنصر الرئيسي مما يبعث على الرتابة والملل كما يشكل الفراغ في الخلفية مثلث رأسه داخل المرأة المستديرة ذات الإطار البرتقالي والذي يصنع هارمونية مع ألوان الزهور المرسومة .

وفي شكل (١٢٧) يتضح التأثر بالزخارف الإسلامية من خلال المنضدة المرسومة ويقع في يسار اللوحة خط نهاية الجانب للمنضدة والذي يمثل منتصف اللوحة تماما وبالتالي كان لابد من وجود حلول تشكيلية تساعد على اتزان اللوحة عن طريق المساحة المستطيلة في الخلفية والتي تمثل شباك زجاج يشف من خلفه أشجار خضراء ويحدد الشباك مساحة زرقاء وبرتقالي حتي تستطيع جذب الانتباه بعيدا عن كتلة التكوين الرئيسي للمنضدة والزهور ولكسر مساحة الخط المحدد للشباك المرسوم رسم الفنان آنية زرع على الأرضية أمام الشباك كما نلاحظ في مقدمة اللوحة وجود زجاجة ذات لون أخضر داكن حتي تصنع ثقلاً في الجزء الأيمن وأمامها فرغ ورد ملقي على الأرض يشكل مثلث يتجه نحو الشكل الرئيسي للوحة ويصنع ظل الزجاجة اتجاها إلى المنضدة أيضا مع كونه رابط للجزء الأيمن مع الجزء الأيسر من اللوحة والباحث يهتم بإبراز الضوء في اللوحة ونراه يلجأ إلى الضوء الصناعي ربما لإضافة بعدا دراميا للتكوين المرسوم ولكنه لا يلجأ إلى التضاد الشديد الذي يصل بالظل إلى السواد وإنما نراه يهتم باللون بقدر اهتمامه بالضوء والظل ، فالظل عنده ملون وليس مجرد درجة لون فاتحه وإنما صنع تناغماً مع باقي عناصر التشكيل واللوحة



شكل (١٢٧)

يغلــب علــيها درجات الأخضر المخلوط بالأزرق ويعتبر الضوء القوي الساقط على أرضية اللوحة مدخل جيد للتكوين ويحقق مستوي قريب للرؤية يساعد على الإحســاس بالعمق المنظوري . كما تحمل الزهور في اللوحة العديد من المعاني مــن حيث كونها ذابلة منكسرة وكأنها تشعر وتتألم وتشكل اتجاهات مختلفة للخط ترتكز في نقطة وهي داخل الإناء ثم تتشعب إلى أعلي في أوضاع موحيه .

ويتردد اللون الأحمر داخل القماش المنقوش على المنضدة ولهذا القماش أهمــية في التكوين لكسر هندسية المنضدة ولصنع إيقاع بحركة القماش المسدلة علــيها إلــى جانب ترديد زخارف المنضدة الخشبية داخل هذا القماش الزخرف بأشكال مبسطة من الزخارف الهندسية وقد استخدم ندا وكذلك الجزار الزخارف في العديد من لوحاتهما كما استخدما الطبيعة الصامتة كعنصر تكميلي للموضوع ولــيس كعمــل فنــي منفصل إلا قليلاً وهذه اللوحة شكل (١٢٨) رسمها الجزار ليزيــن بهــا شقته ونلاحظ فيها الاهتمام بعمل اتجاهات خطية عن طريق امتداد الاتجاهــات المختلفة للعناصر المرسومة وقد استخدم الفنان النرد الذي يلعبون به علــى المقاهي الشعبية ويعتبر المكسب أو الخسارة متوقفا على خط اللاعب وفي الخلفــية جزء من زخارف شعبية والضوء من اليمين إلى اليسار وظل العناصر علــى الأرضــية يحقــق تــرابط بين الأشكال المرسومة وقد استفاد الباحث من العلاقــات التشــكيلية عــند ندا والجزار في أعماله بشكل عام وخاصة في رسم الموديل كما نجد العديد من الحلول التشكيلية الموجودة في أعمال الجزار خاصة استلهمها الباحث في لوحاته .

وفــي شــكل (١٢٩) نجد آنية زهور تقف شامخة فوق منضدة مزخرفة بــزخارف نباتــية محوره وقد صنع الفنان في هذه اللوحة إضاءة بها الكثير من المــبالغة حيــث الضوء الأبيض الناصع في الخلفية وبالرغم من أن الخلفية بها الكثــير مــن الدرجات اللونية كما يلقي الشكل بظلاله الداكنة عليها ويأتي اللون الأبــيض الصريح الخال من أي مكونات أخري مفاجئا في خلفية العناصر وغير



شكل (١٢٨)



(١٢٩)



شكل (١٣٠)



شكل (١٣١)

جـزء مـن أحـد الأسواق الريفية ويشكل اتجاه نظر البائعة الجالسة في اليمين اتجاهاً إلى اليسار وعلى العكس تنظر البائعة الأخري إلى الاتجاه المغاير فيتكون لدينـا حواراً تشكيليا دون أن يصيبنا بالسيمترية والملل ومؤكداً علي اتجاه حركة الخطـوط إلى داخل اللوحة كما أنهما،تشكلان قاعدة لهرم رأسه في نهاية الخيمة أعلي اللوحة ويتكون لدينا نفس المثلث مع اختلاف رأسه عند رأس البائعة الثالثة الجالسـة على الأرض وكذلك السيدة التي تسير في الخلفية وترتدي رباط رأس أحمر وهكذا تصبح مفردات اللوحة مرتبطة بأحكام مع بعضها البعض.

وتأتـي المبانـي الريفية بحجم صغير في خلفية اللوحة لتؤكد على البعد المنظوري في اللوحة .

والألـوان في اللوحة تشكل تناغما نتج عن استخدام لون أرضية الورقة الـرمادي ، وهو لون محايد يتحرك خلال العناصر وقد ساعد على ذلك الخامة المسـتخدمة فـي التصوير وهي خامة الباستيل الرقيقة الهادئة والخط الداكن في هذا التكوين يحدد العناصر ويصنع باتجاهاته اتزاناً ساعد على نجاح التكوين.

ولـم يـتوقف اسـتلهام الحياة الشعبية على الريفية منها فقط بل تطرق الباحـث إلـى القاهـرة القديمـة وما فيها من مثيرات مختلفة وساعده حبه لها ودراسـته عـنها فـي مرحلة الماجستير إلى عمل مجموعة كبيرة من الأعمال شـكلت جانـب ليس بالقليل في حياته الفنية ورسم المنظر في الطبيعة شئ هام فالفنان حين يرسم المنظر في مكان تواجده فيشعر بكل ما حوله ويستنشق الهواء المحيط به ويقترب من الناس المقيمين حوله وبالتالي يأتي معبراً عن هذا المنظر لـيس فقـط بمـا يراه في الشكل الخارجي وإنما أيضا بما يحس به من مشاعر وانفعالات وأحاسيس مختلفة وتتفاعل مع ساكنيها وتحمل المباني بصمات سكانها فهـذا مبني وقع طلاءه من كثرة الاستخدام وهذه كتابة على الحائط وهذا غسيل منشور وهكذا فمناظر القاهرة القديمة جزء لا يتجزأ من حياة أصحابها وفي هذه

اللوحـــة نجد أحد مناظر القاهرة القديمة وهي عبارة عن سلالم كثير تآكلت بفعل الزمـــن والاســـتخدام ويقع في آخرها شارع صغير وعلى جانبيه مباني يختلف طـــراز كل منهم بين الإسلامي القديم وبين المباني الحديثة والتي تهتم بالخرسانة المسلحة والارتفاعات أكثر من الاهتمام بالعناصر الجمالية في اللوحة كما نلاحظ الاهـــتمام بالمنظور ثلاثي الأبعاد عن طريق رسم الخطوط المنظورية الصحيحة وكذلـــك الألـــوان التـــي تزداد خفوتا وتقل تفاصيلها كلما اتجهنا نحو العمق كما ساعدت درجات السلم المرسومة على التأكيد على خطوط المنظور وتشكل مثلثا قاعدته لأسفل ورأسه عند نقطة هروب السلالم في داخل اللوحة .

ويغلب على التكوين درجات البني المائل للرمادي وهو لون يتناسب مع طبـــيعة القاهـــرة الضـــبابية بسبب كثرة الأدخنة كما حرص الباحث على إبراز مناطق الضوء والظل بما يتناسب مع بيئته القاهرة المضيئة.

وقـــد تأثـــر الباحث بأعمال الجزار خاصة في رسم الموديل وفي شكل (١٣٢) تصـــور اللوحـــة فتاة جالسة في تكوين هرمي وتمسك في يدها بأراجوز لعـــبة يباع عادة في أيام الموالد وملون بلون أحمر ساخن لا يضاهيه سوي لون الخلفـــية العلـــوي البرتقالـــي ذي الزخارف الإسلامية والذي يتردد في النصف الأسفل من الخلفية ذات اللون الأخضر وتقترب خلفية الموديل كثيراً من خلفيات الموديـــل فـــي لوحـــات الجزار مثال شكل (١٣٣) وهو بورتريه لصديق الفنان والخلفـــية هـــنا تنقســـم إلـــى جزئيـــن العلوي مضئ والأسفل داكن وبها بعض الـــزخارف الإسلامية والتي استوحي منها الباحث خلفية لوحة المرأة والأراجوز ولكـــن الصـــياغة التشكيلية في هذا العمل يختلف عن لوحة الجزار التي استخدم فـــيها الأسلوب الأكاديمي ورسم الموديل بصورته العادية دون أن يغير شئ من ملامحه أو يستخدم أحد رموزه الغريبة .



شكل (١٣٢)



شكل (١٣٣)

والمـــرأة فـــي لوحة الأراجوز جزينه صامته تحمل عينها حزن كما لم يضع بهما الفنان أي لمعان أو إضاءة ومع هذا نشعر بالأسي على عينيها الجميلة والتـــي ذبلـــت وانطفـــا بريقها وجاءت الخطوط المتماوجه للشعر لتضفي بعض الحيوية على التكوين مكونه علاقة تناغم مع تماوجات الزخرفة في الخلفية وهذه الـــزخارف الإسلامية استخدمها الباحث للاستفادة من حلولها الشكلية في التكوين ولـــيس لأي بعد فلسفي أخر ، فهي تشكل علاقة جمالية مع الموديل المرسوم كما يحـــتفظ الأراجـــوز بمعناه التقليدي كلعبة في أيدي الأخرين ويظهر على وجهة الاستســـلام لكونــــه أداة في يد الأخرين واعترافا منه بالهزيمة أمام قبضة المرأة والتـــي لا يـــبدو على وجهها أي إحساس بالسعادة رغم أن دمية الأراجوز تعتبر رمز للبهجة والسرور .

وفـــي شـــكل (١٣٤) عبارة عن بورتريه شخصي للباحث تصور امرأة جالسة تستند بيدها اليسري على فخذها الأيسر ويدها اليمني تختفي وراء مساحة مـــن الذكريات وهي مرسومة بحيث نري من الوجه والجسد وهي جالسة مرتديه جلباب أخضر اللون وهو رمز النماء والزرع وكان ينتج قديما من إضافة الرمل والصوديوم إلى النحاس كما أن له أهمية عند الشعبيين كرمز للخير والبركة كما أن له عـــندهم دلالات دينـــية وتظهـــر المرأة في اللوحة متشبثة بذكرياتها التي تستعرضـــها في اللوحة في مستطيل طولي وتأتي الإضاءة في اللوحة من داخل الخلفـــية نفســـها مؤكـــدة على الكتلة الداكنة للمرأة كما يصنع شعرها كتلة تشبه النحت الخشبي يتطاير متناغماً مع الخلفية وتظهر على استحياء بعض الزخارف فـــي الخلفية بدرجات فاتحة تتناسب مع الإضاءة القوية النابعة من الخلفية . وتبدأ اللوحـــة مـــن يد المرأة الجالسة وتشير بإصبعها إلى الاتجاه التالي للرؤية فنتجه معه في حركة دائرية حول اللوحة حتي نعود مرة أخري إلى نفس المكان وهكذا تظل العين داخل التصميم .



شكل (١٣٤)

وتـنظر الموديـل إلينا بشئ من الخوف والحذر وكأنها تخشي من تطفل الأخرين على حياتها اللوحة ذات تكوين هرمي متزن وألوانها قوية ويتحقق فيها الإنسـجام اللوني ، فقد أثبت علم البصريات أننا إذا وضعنا أحد الألوان الأساسية ووضـعنا بجواره أحد الألوان المكونة من اللونين الأساسيين فينتج اللون واللون المكمـل له فالأحمـر مـثلا يجاوره الأخضر وهو نتاج لونين أساسيين الأصفر والأزرق ويصـبح اللـون الأحمـر أشد حمره بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضـرة ويتجاور اللونان يصبحان أكثر قوة ورونق مثلما استخدمهما الباحث في ملابـس الفتاة وفي الأرضية ، وفي لوحة تأملات شكل (١٣٥) وتصور اللوحة بورتريه لفتاة مرسومة من زاوية ¾ وترتدى رداء أحمر وبشرتها خضراء وفي أسـفل اللوحـة أوراق أشجار تشغل مساحة دائرية إلى أعلي . وتشكل الموديل تكويـن هرمـي قاعدته لأسفل ورأسه لأعلي ويصنع شعرها خطوطاً حرة فوق الخلفـية ذات الإضـاءة القوية والتي تجعل الفتاة غير محددة التفاصيل حيث أن الإضـاءة القويـة خلف الموديل تجعل رؤية الأشكال أمامها صعبة وتقترب فيها الدرجـات اللونية كما أن استخدام الأصفر والأحمر في الموديل ساعد في صنع تناقض واضح داخل الشخصية المرسومة فنحن نراها صامته تنظر في تأمل إلى شـئ مجهـول دون أن يبدو على وجهها الخوف أو السعادة فوجهها الصامت لا ينبئـنا بشـئ ولكـن إشـارة من أصبعها تجعلنا نتساءل إلى من تشير إلى عدو مجهـول أو خطر يهددها ، أم ماذا ، أن إشارة الأصبع توحي بإنها إشارة خفية لا تـريد أن يـراها أحـد غيرنا لتخبرنا بشئ لا تستطيع أن تتحدث عنه وتشكل يديهـا اتجاهين الأول بأصبع اليد الذي يشير إلى خارج اللوحة واليد الأخري إلى أسفل كما استطاع الباحث أن يوقف اتجاه العين إلى خارج أوراق الأشجار والتي تصـنع حيوية شديدة في اللوحة باتجاهاتها المختلفة الصاعدة إلى أعلي وبالتالي تشـكل حركة دائرية للعين داخل اللوحة وأوراق الأشجار المرسومة توقف اتجاه الرؤية إلى خارج اللوحة وتصعد به إلى أعلي مرة أخري ، والاتجاهات المختلفة



شكل (١٣٥)

فـــي اللوحـــة كونت حركة تناقض مع حركة الفتاة الساكنة وكأنها تمثال حجري توقــف عن الإحساس وترك كل ما حوله ينهش فيه لا يملك لنفسه صنعا وكل ما استطاعه هو إشارة أصبع لعل أحد يراها ويعمل على إنقاذه .

وتحمــل الخلفــية إحساس بالقدم والتأكل وكان الفتاة قد توقف بها الزمن ولكــنها تنبئــنا بحقــيقة عمرها فقد تآكلت الجدران وهي على هذه الحال تنظر وتتأمل.

وتذكرنا هذه اللوحة بلوحة الجزار " المجنون الأخضر" مع الأختلاف في مضـــمون العمليـــن وأن تشابها في التكوين الهرمي الذي يعتبر من سمات رسم الموديــل عــند الجزار كذلك استخدام الألوان بصورة رمزية مع عمل اتجاهات للخطوط في اللوحة تؤكد على الحركة الدائرية داخل العمل الفني.

والباحـــث في رسمه للمرأة يختلف عن ندا والجزار فقد رسم ندا مفردة المرأة رشيقة تتحرك بعفوية على مسطح اللوحة وتكاد تطير ، تفصح عن أنوثتها فـــي كثـــير من لوحاته ولكن بدون أن يتوغل في تضاريس الجسد وإنما رسمه بتلخـــيص وخطوط لينه تعبر عنها دون كثير من الدقة فالخطوط الحركية للجسد هـــي أهم ما يعنيه فيه إلى جانب استخدامها في بعض اللوحات للتعبير عن حالة الحـــب الشهوانية ولكنه حرص على الابتعاد عن الوصف الدقيق لتفاصيل الجسد العـــاري وقـــام بســـتره بالدرجات اللونية وتوزيعها بمساحات عريضة لا تصنع تجســـيما قويـــا له أمـــا المرأة عند الجزار فهى مغلوبة على أمرها تجلس ساكنه مستســـلمة لقدرها وهي الزوجة في لوحة أبو أحمد الجبار وترتدي ثياباً محتشمة فـــي دنـــيا المحـــبة رغم إيحاءات اللوحة الجنسية ولم تظهر المرأة عارية عند الجزار سوى في المرحلة الأولي عند رسمه للقواقع ومحاولة تعبيره عن البدائية ولكن بالرغم من ذلك فإنها لم تستخدم للإثارة في هذه الأعمال ثم ظهرت عارية مرة أخري في لوحة البقعة المجهولة في الستينات ، أما المرأة في أعمال الباحث

فهـــي مكـــبلة ساكنة ولكنها تمسك بزمام الأمور رغم ذلك وهي عنصر تشكيلي اســـتخدمه الباحث دون الاهتمام بأنوثتها فهي مجرد مفردة مستخدمة كأي عنصر أخـــر في اللوحة وفي شكل (١٣٦) تصور اللوحة بورتريه لرجل يمسك في يده تمـــثال لثور أسود وخلفية اللوحة مليئة بالرموز ويغلب على ألوان اللوحة اللون الأزرق بدرجاتـــه وهـــو لـــون هادئ يرمز للصفاء والنقاء وهو يعبر عن نقاء ســـريرة الشخصية المرسومة أما الثور فيشير إلى القوة الداخلية له والتي يغلفها هـــذا الهـــدوء الظاهـــر علـــى شخصيته الخارجية وقد رسم الثور في كثير من اللوحـــات عـــند نـــدا وكذلك عند الجزار كما رسمه بيكاسو عدة مرات ولخصه وأبقـــي علـــى صـــفاته الأساسية فقط وتنقسم الخلفية إلى مساحات الجزء الأيمن عـــبارة عـــن زخارف نباتية تشغل مساحة مستطيلة طولية وقد استخدم الجزار العديـــد من رموز الحيوانات غير الثور كالقط وغيره كما استخدمه ندا أيضا في لوحاته .

واســـتخدم الباحث أحد الرموز الفرعونية وهو تمثال إخناتون في خلفية موديـــل شـــكل (١٣٧) ونلاحـــظ التشـــابة بين وجه الرجل المرسوم وبين وجه إخناتون ولكن إخناتون العصر الحديث يرتدي ثياباً عصرية تتماشي مع اختلاف الزمـــن كمـــا أن رسم إخناتون في الخلفية بألوان فاتحه ساعدت على الإحساس بالفـــراغ خلف المُوديل المرسوم وتمثل اللوحة تكوين هرمي مثل معُظم الصور الشخصية وتكون الرأس في قمته وقمة الهرم دائما ما تكون أهم جزء في اللوحة حيـــث تتجه الخطوط لتتجمع في نقطة عند قمة المثلث وغالباً ما تكون القمة ذات لون فاتح وأسفله أي قاعدته ذات لون داكن حتي يتحقق الاستقرار والرسوخ وفي هـــذه اللوحـــة نجـــد أن بشرة الموديل ذات لون داكن ولذلك فإن الأرضية التي يجلـــس عليها ولون ملابسه السفلي داكن كما أن لون الجزء العلوي فاتح مكونا تـــوزان للشكل المرسوم . وتتشكل لوحة المأساة شكل (١٣٨) تجسيد لأحد المأتم وتقـــع الســـيدات المتشحات بالسواد في مقدمة اللوحة في خط متعرج يتجه إلى



شكل (١٣٦)



شكل (١٣٧)

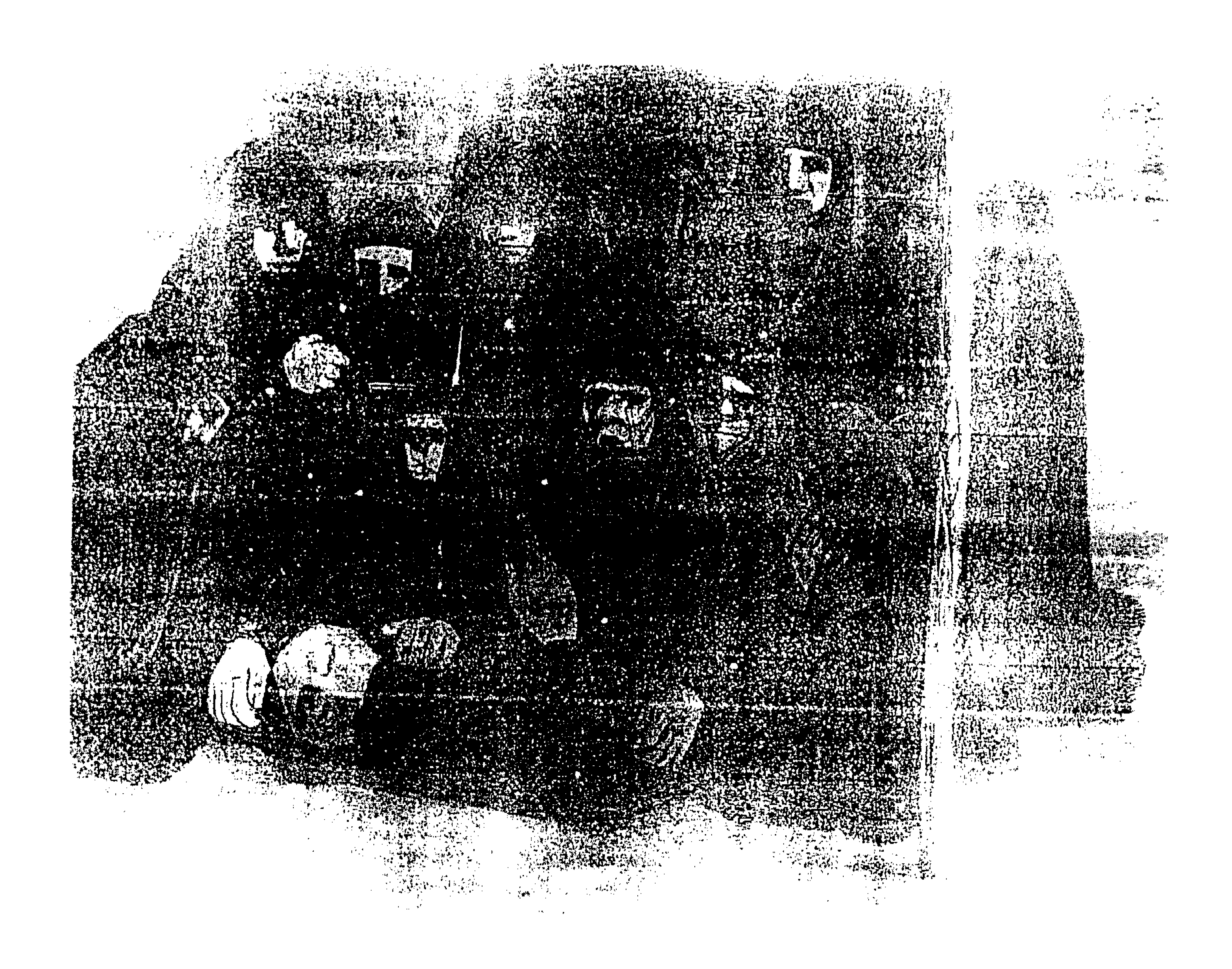


شكل (١٣٨)

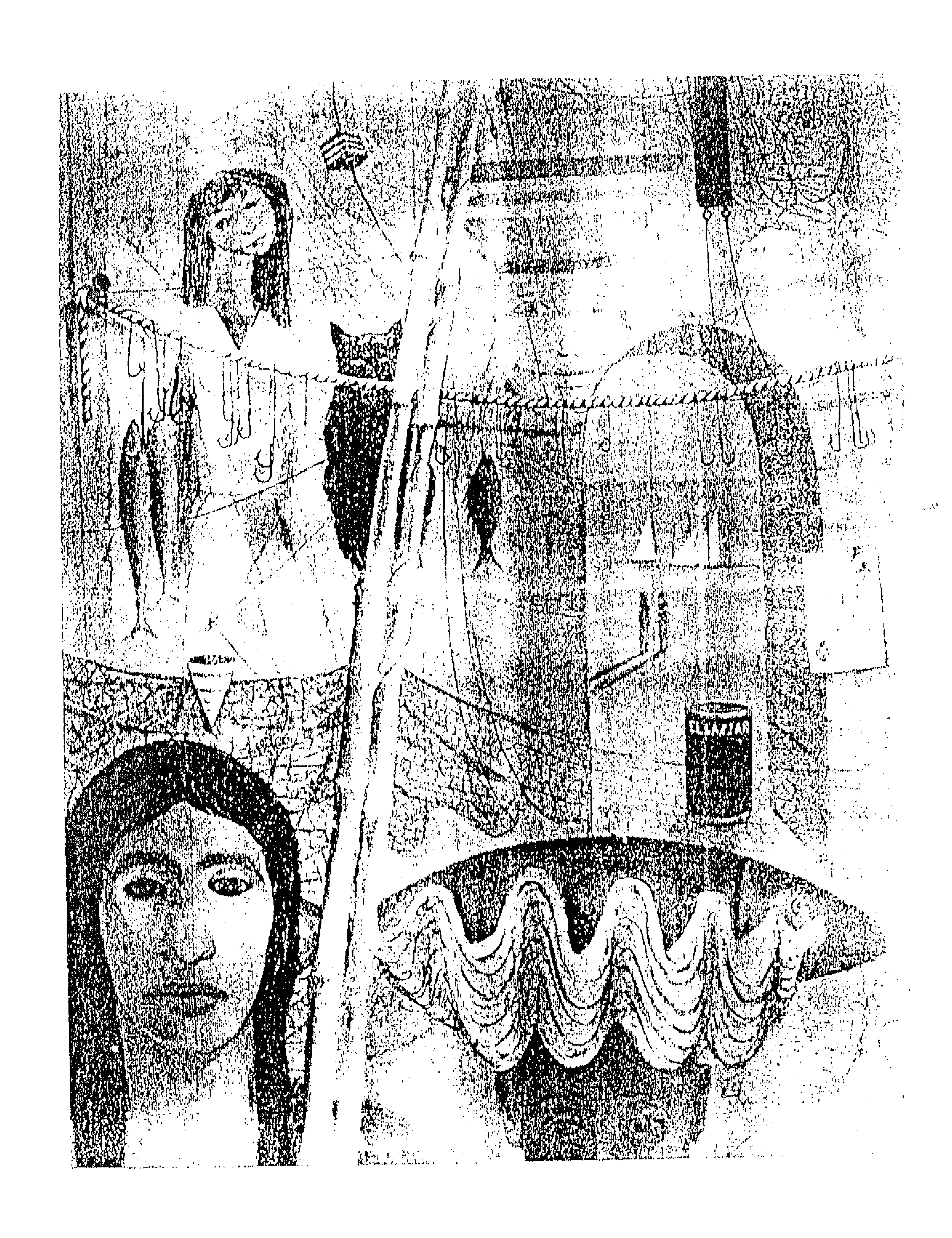
الــزهور وشواهد القبور في الخلفية مؤكدا العمق المنظوري ومحافظاً على اتجاه الظــل والضــوء في الخلفية مثل الضوء الساقط على العناصر في مقدمة اللوحة ويساعد على اتزان التكوين من جهة اليسار علبة من الصفيح يظهر عليها التآكل كمــا توجــد شجرة خضراء تحاول إضفاء شئ من البهجة على العناصر ولكنها لا تســتطيع . فحتــي الشــجرة تظهر وكأنها في حالة حداد مثلها في ذلك كباقي عناصــر التصميم وبجوار الجدار الذي تجلس بجواره السيدات عدة درجات لسلم يتجه إلا لا شئ وعندما نتتبعها نصل إلى الجدار الأصم فلا يوجد باب أو اكتمال لهــذا الجدار وإنما يظهر خلف السلم المصلين وهم جالسين على الأرض يؤدون الصلاة وعندما ننظر إلى شكل (١٣٨-أ) وهو تفصيله من اللوحة السابقة نلاحظ أنها تقترب من شكل (١٣٩) وهي لوحة للجزار تصور المأساة أيضا ولكنه يهتم فقــط بالحــزن الــبادى على السيدات وهو ليس مجرد حزن ولكن يظهر عليهن الصــراخ والعويل ووجوههم تشبه وجوه مونش الصفراء الملتاعة وهذا الصراخ يخــتلف عن لوحة الباحث الذي تعبر فيه السيدات عن الحزن بهدوء دون انفعال ويغلب على السيدات عند الجزار التكتل فنري السيدات وكأنهما كتلة واحدة داخل اللوحــة وهــن يشــكلن معظم المساحة والسيدات في كلا العملين يغلب عليهن التلخــيص فقــد لجــأ الجزار إلى الاهتمام بالتعبير أكثر من الاهتمام بالتفاصيل الدقــيقة وكذلــك قام الباحث بتلخيص تفاصيل الشخصيات المرسومة والاهتمام بتعبــير الحزن البادى عليهن فقط من خلال لمسات بسيطة لتوضيح ماهية الكتلة المرســومة وفــي شكل (١٤٠) لوحة الصيد للجزار نلاحظ أنه لجأ لرسم جدار عليه بعض الرسومات الرموز وبهذا الجدار فتحه صغيرة نري من خلالها منظر يحقق العمق الفراغ الذي يرغب الجزار بتجسيده في أعماله كما نلاحظ الاستفادة مــن هذا التكوين في هذه اللوحة عند الباحث حيث رسم جدار خلف الشخصيات الجالســة وقام بعمل فراغ في الحائط نشاهد منه شواهد القبور وحقق من خلالها



شكل (٣٨م)



شكل (١٣٩).



شكل (١٤٠)

متوقع صانعا صدمه للمشاهد وبالتالي فرض على الفنان عدم استخدام ألوان ساخنة في أمامية اللوحة طبقا لقانون الإضاءة والذي يمحو تفاصيل الأشكال الأمامية ويجعلها تقترب من السواد إذا كان الضوء قويا ويقع خلف العناصر وبالرغم من هذه القوة إلا أنه لا يؤثر إطلاقا في إضاءة العناصر والتي تستمد نورها من مصدر إضاءة جانبي فيسقط الضوء بزاوية ٤٥° ، وهو يضئ جانب العناصر ويلقي ظلاً معتماً على الجانب الأخر وجاءت الإضاءة الغريبة التي تدخلت في الخلفية وكأنها وحش خرافي يفرض نفسه في التكوين لتلقي على العناصر غلالة رمادية أثرت في درجات لون كل العناصر بدءا من الزهور ونهاية بالمنضدة المستديرة والتي نلاحظ أن منظورها لا يتناسب تماما مع وضع العناصر في اللوحة وكأن الفنان أراد أن يقلل من هندسية الشكل بأن أضفي عليه بعض الصفات الإنسانية وحتي يخلع من العنصر صفة الجماد أو الشئ المصنوع والذي لا تستطيع أن تجد به أي خطأ أما العناصر الحية فنجدها تذبل وربما تموت وتتغير معالمها باستمرار كما أن وضع المنضدة في هذا المنظور ربما أراده الفنان حتي يبرز تفاصيل النفوس الجميلة التي تتحلي بها وهي تثري التكوين وتؤكد على توازنه عن طريق تكوين مركز ثقل اللوحة أسفل آنية الزهور وتردد حركة أوراق الزهور في جسم المنضدة مكونة حوارا تشكيلا دعمه حركة الضوء في التصميم ، والتي استخدم فيها اللون استخداما رمزيا فاللون الأبيض رمز الطهارة والنقاء وهو لون صامت ولكنه في هذا العمل يصرخ ويعلن من وجوده مقتحما العمل التصويري بجرأة وشجاعة نادرة وهو لون يعبر عن الحزن عند بعض الشعوب وكأن استخدامه هنا يتوافق مع اللون البنفسجي المائل للرمادي السائد في اللوحة والذي يمثل لونا حزينا عند كثير من الناس أما لمسات الفرشاة القوية فصنعت تنويعات في التنغيمات اللونية .

ويعتبر شكل (١٣٠) هو خير مثال للإضاءة الشديدة فالنور هو أساس العناصر المرسومة وتأتي الألوان لتصنع بعض اللمسات البسيطة التي تظهر

الأشـــكال وهذا من طبيعة الخامة المستخدمة وهي الألوان المائية والتي دائما ما يظهر لون الورقة الأبيض في خلفية العناصر وداخل مساحاتها اللونية فهو يدخل فـــي تكوين اللون دون أن يخلط به بسبب شفافية اللون فيكفي وضع اللون مخففا حتي يكون اللون باهت أو يستخدم اللون بطبقات خفيفه فوق بعضها حتي نصنع لونا داكناً وتظهر العناصر في اللوحة وكأنها مغسولة ويغلب عليها الإشراق فهي صـــافية مغلفة بغلالة من اللون الأبيض مع درجات الأخضر المتنوعة والمعبرة عـــن لـــون الزرع بمختلف أنواعه ، وإذا انتقلنا من هذا العمل إلى شكل (١٣١) نجـــد أن الطبـــيعة الســـاكنة هي محور هذا العمل أيضا مع الاستفادة من اللون الأبـــيض أيضـــا كما في شكل (١٢٩) ولكنه هنا يحاول أن يتواءم مع العناصر الموجـــودة ويـــتعايش معها ويستقبل ظلها الملقي وإن كان هذا لا ينفي استقلاليته وعمـــل تناقض قوي بينه وبين اللون البني المائل للبرتقالي في الإناء في مقدمة اللوحـــة وكذلـــك مع الخلفية المحيط به ويتحقق المنظور اللوني في اللوحة بعدم الاهتمام بتفاصيل الزهور أو الإناء المكسور كما أن الفنان قام بتلوينهما بدرجات خافته تختلف عن الألوان القوية العناصر في مقدمة اللوحة وتشكل زهور الورد البلدي الالتزام الدقيقة في نقل المرئيات والحرص على نقل درجات الفاتح والقاتم مـــع بعض اللمسات المضيئة تشبه إلى حد كبير الإضاءة السحرية عند رمبرانت كمـــا تنقسـم الخلفية إلى مساحتين واحدة أصغر من الأخري وتمثل العلاقة بين المســـاحة الأصغر إلى المساحة الأكبر هي نفس العلاقة بين المساحة الأكبر إلى المســـاحة الكلية وقد طبقت هذه النسبة في كثير من أعمال عصر النهضة وكذلك عند الفنان عبد الهادي الجزار والذي طبق النسبة الذهبية في غالبية أعماله وكما غلـــب الطـــابع الشعبي على أعمال الجزار وكذلك الفنان ندا استفاد الباحث أيضا مـــن الحـــياة الشعبية والبيئة المصرية وأن اختلفت طريقة التعبير والموضوعات فـــنجد موضـــوع السوق وهو أحد الموضوعات التي أثرت في حياة الباحث منذ تخـــرجه نظراً لأنها كانت موضوع مشروع تخرجه ولكنه في هذا العمل يصور

عمــق منظوري للوحة كما نقترب الرموز المعلقة على الجدار مع لوحة الباحث ويغلب على اللوحة ألوان قليلة هادئة تحقق الفرص من اللوحة المرسومة.

وتعتــبر أعمال الباحث الفنية هي نتاج لمؤثرات مختلفة من التراث الفني فــي بيئة الفنان والفنون الغربية إلى جانب التأثر بالدراسة التي قام بها عن عبد الهــادي الجــزار وحــامد نــدا كما لعبت الصياغة التشكيلية دوراً هاماً لإثراء التكوينات المختلفة للأعمال التي قام بها الباحث خلال فترة البحث.

نتائج البحث

استعرض الباحث التراث الثقافي الذي يشكل أهمية في الوجدان المصري كالفن البدائي والمصري القديم والإسلامي والشعبي كما وضح بعض المدارس الفنية الحديثة وبعض الفنانين الغربيين كما بحث في العناصر الجمالية التشكيلية وأثرها في أعمال ندا و الجزار من خلال دراسة تحليلية نقدية إلي جانب تجربة الباحث الفنية و يخلص الباحث إلي النتائج الآتية:

أولاً: استفاد ندا والجزار من التراث الفني الموجود في بيئتهم وأثر ذلك في أعمالهم فنلمح فيها تأثيرات الفن الإسلامي المصري القديم والبدائي إلي جانب الفن الشعبي والذي نهلاً منه كثيرا وخاصة في المرحلة الشعبية عندهما بما أضفي علي لوحاتهما طابع خاص مميز ملئ بالصدق والأصالة فأعمالهما مصرية صحيحة.

ثانياً: كان للمدارس الفنية الغربية أثرها في تطور أسلوب الفنانين ولكنهما أخذا منها ما يناسب ذوقهما وأعمالهما دون أن يخل ذلك بالموضوعات المصرية التي إختارها ونفذها.

ثالثاً: إن دراسة العناصر التشكيلية المختلفة والتي نعتبرها هي قوامة العمل الفني أثرت أعمال الفنانين فقد بحثا في الحلول التشكيلية المختلفة بوعي واقتدار لا يستطيع أي فنان تنفيذه دون الإلمام الكامل بمفردات الصياغة الفنية.

رابعاً: إن ندار والجزار يمثلان علامة فنية مميزة في تاريخ الحركة الفنية المصرية وقد تشابهت أعمالهما في مرحلة واختلف في مراحل أخري ولكن تبقي الأصالة المميزة لأعمالهما النابعة من المصرية الصميمة ذات الحس الفني العالي.

توصيات البحث

يوصـــي البحـــث بأن تقوم الكلية بعمل أرشيف فني يحمل صور لأعمال الفنانيـــن المصـــريين بشـــكل عام وخاصة أساتذة كلية الفنون الجميلة إلي جانب الكـــتابات التي نشرت عنهم وبالتالي تصبح هذه المعلومات مادة خصبة لتعريف الطـــلاب بأساتذتهم وكذلك للتيسير علي الباحثين في الدراسات التي يقومون بها إلـــي جانـــب تكـــريم الاساتذة الذين أعطوا من وقتهم وعلمهم الكثير واستطاعوا بـــرغم انشغالهم صنع لوحات فنية علي درجة واعية ومستنيرة ساهمت في خلق جـــيل جديد من الفنانين لدية القدرة الواعية علي الإبداع ومن الممكن أن تضاف هـــذه الخدمة لتسجل علي الانترنت وبالتالي تساهم الكلية بدور فعال في التعريف بالفنانين المصريين.

المراجع العربية

١.أبو صالح الألفي : الموجــز في تاريخ الفن العام ، دار النهضة مصر – الفجالة

٢.أحمد رشدى صالح : فنون التعبير في الأدب الشعبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

٣.أحمد على مرسي : الأدب الشعبي وثقافة المجتمع ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩.

٤.إسماعيل شوقي : التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي ، ٢٠٠٠.

٥.بدر الدين أبو غازي : الفــن فــي عالمنا ، القاهرة دار المعارف – ١٩٧٣

٦.حامد صقر : دراســة مقارنــة عــن الضوء في التصوير المعاصر ، دكتوراه ١٩٨٧

٧.حمدي خميس : الأسلوب الابتكاري ، دار المعارف ١٩٥٧

٨.محمود علي محمود : مفهــوم المــنظور فــي بناء العمل الفني في التصوير الحديث ، دكتوراه المنيا ١٩٩٣.

٩.رشــدي اسكندر– كمال المــلاخ– صــبحي الشاروني : ٨٠ ســنة مــن الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١

١٠. زكريا إبراهيم : فلســفة الفــن في الفكر المعاصر ، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة ١٩٦٦

١١. زينات بيطار : الاستشـــراق فـــي الفن الرومانسي الفرنسي ، دار المعارف

١٢. سوسن عامر : الرســـوم التعبـــيرية في الفن الشعبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١ .

١٣. سيد عبد الفتاح : عـــبد الهـــادي الجـــزار والأسطورة ، رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد الفني ، ١٩٧٦.

١٤. شاكر عبد الحميد : العملـــية الإبداعـــية فـــي الفن ، الكويت عالم المعرفة ١٩٨٧

١٥. صبحي الشاروني : متحف في كتاب ، دار الشروق ١٩٩٨

١٦. صبحي الشاروني : عبد الهادي الجزار ، ١٩٦٦ .

١٧. صبحي الشاروني : الفن الحديث مدارس ومذاهب الجزء الأول ، الهيـــئة العامـــة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد ، ١٩٩٤ .

١٨. صبري منصور : (نحـــو تصوير مصري معاصر) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان.

١٩. صبري منصور : مقـــال فـــي مجلة إبداع العدد التاسع سبتمبر ١٩٨٤

٢٠. الطـــابع القومـــي لفنوننا المعاصرة : دراســـات وبحوث ، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٨.

٢١. عبد الفتاح رياض : التكويـــن فـــي الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٥ .

٢٢. عز الدين نجيب : فجـر التصـوير المصـري الحديـث ، دار المستقبل ١٩٨٥

٢٣. عز الدين نجيب : فنانون وشهداء

٢٤. عصمت أحمد عوض : التعويذة والتمائم والأحجبة برؤية تشكيلية ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٩م.

٢٥. فاسيلي كاندنسكي تقديم محمود بقشيش : الجمعية المصرية للنقاد ، بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .

٢٦. فاطمة على : سلفادور دالي ، أخبار اليوم ، ١٩٩٧

٢٧. فاطمة على : بيكاسو ، أخبار اليوم ، ١٩٩٧

٢٨. فاطمة على : حامد ندا ، الهيئة العامة للاستعلامات سلسلة وصف مصر .

٢٩. فوزي العنتيل : بين الفولكلور والثقافة الشعبية ،الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٨

٣٠. ليوناردو دافنشي : ترجمة عادل السيوي نظرية التصوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .

٣١. محسن عطية : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ١٩٩٨

٣٢. محسن عطية : التحليل الجمالي للفن ، عالم الكتب ، ٢٠٠٣.

٣٣. محسن محمد عطية : جذور الفن ، دار المعارف بمصر ١٩٩٧

٣٤. محمد رضا عبد السلام : اللون واستخداماته في التصوير الحديث ، ماجستير فنون جميلة ١٩٨٣.

٣٥. محمد صدقي الجباخنجي : تاريخ الحركة الفنية في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٣٦. محمد عبد المنعم إبراهيم : حامد ندا – رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة، القاهرة ١٩٩٥.

٣٧. محمد عزت مصطفي : الفن التشكيلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٨. محمد عزت مصطفي : قصة الفن التشكيلي العالم القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .

٣٩. محمد نوار : الف باء .. الفنون التشكيلية ، دار جهاد للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ .

٤٠. محمود أبو العزم دياب : منابع الرؤية الفنية وأثرها علي جيل رواد التصوير المصري الحديث ، دكتوراه

٤١. محمود بسيوني : الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠.

٤٢. محمود بقشيش : نقد وإبداع ، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٧

٤٣. محمود بقشيش : مقالة بمجلة شل يناير ١٩٩٣ .

٤٤. مختار العطار : رواد الفن وطليعة التنوير في مصر ، الهيئة العامة للكتاب جزء ثاني

٤٥. نبيل الحسيني : منابع الرؤية في الفن ، دار المعارف ١٩٨١

٤٦. نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف ١٩٨٣

٤٧. نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الوسطي والنهضة والباروك ، دار المعارف ١٩٧٦

المراجع العربية المترجمة:

٤٨. أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم : ضرورة الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٩. جيروم ستولينز، ترجمة فؤاد زكريا : النقد الفني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥٠. جيمس هنري برستيد، ترجمة د. سليم حسن : فجر الضمير ، الهيئة المصرية للكتاب

٥١. روبير سوليه، ترجمة لطيف فرج : مصر ولع فرنسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥٢. روبين جورج كولنجوود، ترجمة د. أحمد حمدي محمود : مبادئ الفن ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦

٥٣. شارل لالو، ترجمة عادل العوا : الفن والحياة الاجتماعية، لبنان دار الأنوار ١٩٦٦

٥٤. هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة : معني الفن ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨.

المراجع الأجنبية :

55. Aime Azar " La peinture moderne en Egypte Le Caire Preface de Cyril des Baux 1961.
56. Arpag Mekhitarian : The Egyptian painting, printed in Switzerland by Skira color studio .
57. Bride M. Whelan : Color Harmony Featuring the palette Bicker .
58. Mohamed Saleh and hourig sourouzian : The Egyptian Museum in Cairo.

ملخص البحث

موضوع الرسالة : تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهادي الجزار (دراسة مقارنة).

يتضمن ثلاث أبواب :

الباب الأول: وهو التراث الفني التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار، ويحتوي على فصلين:

الفصل الأول: ويتحدث فيه الباحث عن المعطيات الثقافية الحضارية المصرية كالفن البدائي والفن المصري القديم والفن الإسلامي والفن الشعبي وقد أثرت هذه المعطيات في تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية للفنانين ندا والجزار وأضفت على أعمالها لها طابع خاص مميز نابع من صميم البيئة المصرية بما تحوية من أبعاد انسانية ثقافية مادية.

وفي الفصل الثاني : نتحدث عن اثر والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار وبدأنا في استعراض بعض من هذه المدارس بدءا بعصر النهضة المبكر والفنانين ما سانتشو وبيرو ديلافر نشيسكا وجيروم بوش وبروجل ثم الهمزية واعمال الفنان جوجان وتعتبر المدرسة الرمزية من أهم المدارس التي استفاد منها فنانينا في أعمالهما ثم بول سير وزيه وموريس دينيس من جماعة النابي مدرسة "بونت آمن" ثم بيكاسو من المدرسة التكعيبية وتحليل أعماله ومقارنتها بلوحة من أعمال الجزار ثم المدرسة التعبيرية والفنانين جيمس إنسو روأدوارد مونش وشرح للتعبيرية وتواجدها في أعمال ندا والجزار ثم المدرسة الوحشية والفنان جورج روو أما المدرسة السريالية فتمثل أهمية كبيرة في أعماله حيث انهما اعتمد عليها في تنفيذ موضوعاتهما والتي اتسمت بأنها خليط من السريالية والرمزية إلى جانب التعبيرية.

ومــن فنانــي المدرسة السريالية دالى وشاجال وميرو واخيرا المدرسة الــتجريدية والفنانيــن كاندنسكي وميخائيل لاريونوف ومدي استفادة ندا والجزار من حيث التبسيط والاختزال الذى تميزت به الأعمال التجريدية.

وفي الباب الثاني: وعنوانه تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار تحدثنا في الفصل الأول عن العناصر الجمالية وأهميتها فــي بــناء العمــل الفني بدءاً بالتكوين وأهميتها في العمل الفني ثم الخط كأحد عناصر التكوين وقيمته ثم الضوء والظل واللون والمنظور.

وفــي الفصــل الثانــي: دراســة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المخــتارة توضــح اثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية وتناول البحــث المراحل المختلفة التى مر بها ندا والجزار من بداية الأربعينيات وحتي نهايــة الســتينيات واســتعراض لبعض من أعمال كل مرحلة وبيان أوجه الشبة والاختلاف فيما بينهما.

والفــنان نــدا والجزار لم ينقلا عن أي مدرسة فنية وإنما استفادا منهما وحققــا أعمالاً فنية نابعة من البيئة المصرية وتحمل الكثير من الخبرة الفنية بكل مــا نحملــه الغــرب من تيارات فكرية مختلفة إلى جانب وعيهم بالتراث الفني المصري وكذلك دراستهم الواضحة للعناصر الجمالية المكونة لتصميم ناجح وهم بذلــك قــد اســتطاعا خلــق أعمالاً فنية تحمل معاني وافكار تعبر عن الإنسان المصري وهموم ومآسية بطريقة معاصرة تحمل عبق التراث وأصالته.

وفي الباب الثالث: نتحدث عن تجربة الباحث الفنية والصياغة التشكيلية فــي أعمالــه كاللون والخط والتكوين والمنظور والظل والضوء إلى جانب تاثير المعالجــة التشــكيلية عند ندا والجزار في أعمال الباحث الفنية ويتضح ذلك في تحليل تجربة الباحث والتي تشمل مراحل متعددة من أعماله قبل فترة البحث إلى جانب الأعمال التي انتجها خلال فترة البحث.

مستخلص الرسالة

موضـــوع الرســـالة (تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهـــادي الجـــزار دراسة مقارنة يتضمن ثلاث أبواب : الباب الأول وهو التراث الفنـــي التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار ويحتوي علي فصلين الفصـــل الأول ويـــتحدث فيه الباحث عن المعطيات الثقافية الحضارية المصرية كالفـــن البدائي والفن المصري القديم والفن الإسلامي والفن الشعبي وفي الفصل الثانـــي نتحدث عن أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار بدءاً بعصر النهضة المبكر والفنانين ماساتشو وبيرو ديلافرانشيســـكا وجيروم بوش وبروجل ثم الرمزية وأعمال الفنان جوجان ثم بول ســـيروزبيه وموريـــس دينيس من جماعة النابي مدرسة " بونت آفن" ثم المدرسة التعبـــيرية والفنانيـــن جـــيمس أنسور وأدوارد مونش والمدرسة الوحشية والفنان جورج روو ثم بيكاسو من المدرسة التكعيبية والمدرسة السريالية متمثلة في دالي وشـــاجال ومـــيرو وأخيراً التجريدية والفنانين كاندنسكي وميخائيل لاروينوف والـــباب الثانـــي وعنوانه تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار تحدثنا في الفصل الأول عن العناصر الجمالية بدءاً بالتكوين وأهميته فـــي العمل الفني والخط كأحد عناصر التكوين وقيمته في العمل الفني ثم الضوء والظل واللون و المنظور وفي الفصل الثاني دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض الـــنماذج المخـــتارة توضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية وتـــناول البحـــث المراحل المختلفة التي مر بها ندا والجزار من بداية الاربعينات وحتى نهاية الستينات وفي الباب الثالث نتحدث عن تجربة الباحث الفنية.

Abstract

The abstract is titled by: "The Development Of Hamed Nada's and Abd El Hadi El Gazzar's Antistic Treatments (Comparative study)

Comparative study the subject of the present study consists of three sections :

Section (I) artistic plastic heritage, its impact for both Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar.

chapter one: examones the Egyptian intellectual fundamentals (i.e) the primitiveart, the ancient Egyptian art, the Islamic art, and the popular art.

In chapter two : the impact of modern art schools on the formation of aesthetic formula forboth Hamed Nada, and Abdel Hady El Gazzar, outlining these schools with the early Renaissance school reviewed, its artists like Massacho, Pierro, Della Franeshisa Geroum Bush, and Berugly, are examined.

Section II : is titled "development of art treatment, its elements as depicted in creations by painters Nada and El Gazzar".

Chapter one: handles aesthetic elements and art creations by the two painters starting with formation and its importance to the art work, calligraphy being an element of formation, showing its value, then light and shadow along with color and the visible.

Chapter two : is an analytical study and critical overview of some collection selected for the study to manifest the impact of plastic formation on art work by Nada and El Gazzar.

Chapter three: reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g) color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

Chapter two : reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g) color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

The different stages experienced by the researcher along with the creations generated throughout the present study periods, all contribute significantly to the study subject.

value, then light and shadow along with color and the perspective.

Chapter two : is an analytical study and critical overview of some collection selected for the study to manifest the impact of plastic formation on art work by Nada and El Gazzar.

The study reviews the different stages experienced by the two artists from the early 1940's up the late 1960's.

The study examines the creations particular to each stage showing similarities and differences. It is worth noting that Nada and El Gazzar declined to copy from any art school but rather sought to benefit from these schools combined thus generating art work reflecting the Egyptian environment, these art works are characterized by art skill and experience showing the various western intellectual currents besides the adherence to the authentic Egyptian art heritage.

Both artists carefully studied the aesthetic elements comprising successful designs, they therefore did their best to produce art works that truly embody and express the Egyptian's tribulations in a contemporary way permeated with the authentic legacy and heritage.

Chapter three: reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g)

Abdel Hady El Gazzar, in addition to P. Serusior Dennis belonging to pont Avon school. Then the expressionist school an dits prominent artists like Ensor, James and Edward Mounsh, showing the Expressionist influence on creations Nada and El Gazzar.

Later Fauvesm school is examined with examples by G.Roualt. and Peccaso from the Cubic school shedding light on one of his paintings compared to a painting by El Gazzar. The surrealism school seems to have had a lot of bearing on work by both artists who depended on the school for the execution of subjects that combined both symbolic and Surrealism along with the expressionist. The chapter cites works by Dali, Shagal and Mero from the surrealist school as examples, and the Abstract school finally with creations by kanadinsky and M.Larionv of delimeated to indicate how Nada and El Gazzar benefited from the Abstract school in terms of simplicity and reduction characterizing this movement.

Section II: is entitled "the development of artistic treatment, its elements as depicted in creations by painters Nada and El Gazzar".

Chapter one: handles aesthetic elements and art creations starting with formation and its importance to the art work, calligraphy being an element of formation, showing its

Summary of the Thesis

Title : "development of Art treatment in the world of painters; Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar".

Comparative study the subject of the present study consists of three sections :

Section (I) reviews plastic art heritage, its impact for both Hamed Nada, and Abdel Hady El Gazzar. The section is subdivided into two chapters.

Chapter one : examones the Egyptian intellectual fundamentals (i.e) the primitiveart, the ancient Egyptian art, the Islamic art, and the popular art.

These fundamentals have greatly influenced the orientation and formation the art vision of both artists: Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar with a special flared style emanating from the Egyptian environment reflecting material, cultural, and huma dimensions.

In chapter two : the impact of modern art schools on the formation of aesthetic formula forboth Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar, outlining these schools with the early Renaissance school reviewed, its artists like Massacho, Pierro, Della Francesca, G. Bosh, and Brugly, are examined.

Then the symbolic school with its artists like Gogan and others reviewed. The symbolic movement is considered the focal point that shaped art work by both Hamed Nada, and

Helwan University
Faculty of Fine Arts
Painting Department

The Development Of Hamed Nada's and Abd El Hadi El Gazzar's Antistic Treatments (Comparative study)

A Thesis Submitted By

Amany Mahdy Hamed

Supervised By

Prof. Dr. Mostafa Amyeen El Feky

2004

